
ماهر راضي
الضوء بين الفن والفكر
تأليف
ناجي فوزي

المهرجان القومى السادس عشر
للسينما المصرية ٢٠١٠

EGYPT

Ministry Of Culture

وزارة الثقافة
صندوق التنمية الثقافية
صتت

CULTURAL DEVELOPMENT FUND

المشرف على صندوق التنمية الثقافية
المهندس / محمد ابو سعدة

رئيس المهرجان	**على ابو شادى**
مدير المهرجان	إنعام عبد الحليم
الإشراف الطباعى	أمال صفوت الالفى
الاخراج الفنى	جوزيف باهر توفيق
سكرتير التحرير	احمد بلال
طباعة	مطابع المجلس الاعلى للاثار

إهداء

من جديد ....

إليك يا سيدة عمري

ناجي

شكر وتقدير

أتقدم بالشكر والتقدير لكاتب السيناريو والباحث السينمائي الدؤوب «نادر رفاعي» على مراجعته لكل من قائمة أعمال الفنان «ماهر راضي» الواردة في هذه الدراسة ، وأقوال النقاد عن أفلامه

المؤلف

المحتويات

المقدمة

المقدمة

نحن أمام فنان سينمائي مصري لا يكتفي بالإبداع في فن الصورة السينمائية. ولكنه يتجاوز ذلك لخوضه في التنظير لهذا الإبداع. إحاطة بالوصف وتعليقاً بالتحليل. نفس الوقت. وهو إذ يبدأ هذا الأسلوب في علاقته التنظيرية الصورة السينمائية من خلال البحث في «فن الضوء»؛ فإنه يستكمل ذلك بالبحث في « فكر الضوء» . وهما موضوعا كتابي اللذين وضعهما عن فن الصورة السينمائية بين العامين ٢٠٠٤و٢٠٠٨ . وإذا كان « ماهر راضي» يستبق الجميع بنفسه للبحث في أساليب إبداعه -هو- الفني في الصورة السينمائية في الأفلام المصرية . وهو يتولى مسئولية الإضاءة السينمائية في تسعة عشر فيلماً روائياً طويلاً وتسعة أفلام تسجيلية . فإنه بذلك يضعنا وجهاً لوجه مع بحثه الذاتي في إنتاجه الإبداعي من خلال كتابيه « فن الضوء « ٢٠٠٤ و « فكر الضوء « ٢٠٠٨ . وإذا كنا نعرف تماماً أن أي فيلم سينمائي يُنسب في بنائه العام إلى مخرجه. فإننا في نفس الوقت لا نتوانى عن الإعلان باستمرار بأن البناء المرئي للصورة السينمائية (خاصة في الأفلام الروائية) هو نتاج مشترك لكل من مخرج

الفيلم السينمائي ومدير تصويره معاً . وإذ كنا لا نألو جهداً في الكشف عن حقيقة أمكانيات السينما على الرغم من ظروفها المعاصرة. وعلى الرغم من كل ما قيل عنها ولا يزال يقال . فإننا لا نتوقف لحظة واحدة عن الإعلان بكل وضوح وقوة بأن هناك الكثيرين من المبدعين الحقيقيين في السينما المصرية . وأن هناك إجحافاً علمياً وإعلامياً - في نفس الوقت- يتصل بالموقف من قدرات هؤلاء المبدعين . الذين لهم الحق في أن نضعهم في مصاف المبدعين العالميين من أقرانهم في المهنة السينمائية . فليس الأمر من باب المبالغة التقديرية أو الدعاية المجانية؛ أن نعلن دائماً أن هناك عدداً غير قليل من مديري التصوير السينمائي في « مصر « يصلون بفكرهم الإبداعي في الإضاءة السينمائية إلى مستوى العالمية . وبدون مبالغة . فإن مدير التصوير المصري «ماهر راضي» هو واحد من هؤلاء المصريين ذوي القدرات العالمية في إبداع الضوء في الصورة السينمائية .

وفي نفس الوقت أجد أنه من المناسب ومن الضروري . وفي نطاق الأمانة العلمية. أن أشير إلى أنه هناك أكثر من اجتهاد بحثي في مصر في مجال دراسة الإبداع الضوئي في الصورة

السينمائية . وأنني قد سبق أن قدمت دراسات في نفس الموضوع من وجهة نظر مختلفة (إلى حد ما) في مدخلاتها . وفي علاج هذه المدخلات . ومن ثم في نتائجها . وقد عرضت وجهة النظر هذه في أكثر من مناسبة بحثية في الفترة من عام ١٩٨٠ إلى ٢٠٠٢ . وهي جميعاً تسعى إلى تنظير فن إضاءة الصورة السينمائية . مع العمل على ضبط المصطلحات وتطوير عرض الأفكار ذاتها . ومن هذه الأبحاث التي قدمها المؤلف في هذا المجال :

١- **إمكانيات التصوير السينمائي في خدمة التدعيم الدرامي للعمل الفيلمي** . بحث في التذوق الفني للتصوير السينمائي . بحث غير منشور مسجل بمكتب توثيق الشهر العقاري - وزارة العدل - مكتب شبرا - القاهرة تحت رقم ٣٨٨ / ٨٠ بتاريخ ١٢ مارس ١٩٨٠ (القاهرة : المعهد العالي للسينما - أكاديمية الفنون ١٩٨٠) ص ص ١٦٨ - ٣٥٩ .

٢- **النقد المصري للعناصر المرئية في الفيلم السينمائي** . رسالة دكتوراه غير منشورة (القاهرة : المعهد العالي للنقد الفني / أكاديمية الفنون . ١٩٩٣) ص ص ١٣٢ - ١٤١ .

٣- **قراءات خاصة في مرئيات السينما المصرية** (القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة. ٢٠٠٢) ص ص ١٣ - ٢٦٥ .

٤- **رمسيس مرزوق – ساحر الضوء** (القاهرة : صندوق التنمية الثقافية، ٢٠٠٢) ص ص ٧٧ - ٨٤، ص ص ١٥٤ - ١٦٥ . ص ص ١٦٧ - ١٨٨ . ص ص ١٨٩ - ١٩٣ .

والحقيقة أننا . ونحن نغوص في أعمال «ماهر راضي « السينمائية والبحثية . نجد أنه فنان يتخذ من إنتاجه في فن الصورة السينمائية حقلاً ليحثه العلمي في فكر الضوء السينمائي . ليصبح البحث في فكره هذا إبحاراً في فنه في نفس الوقت .

المؤلف

د. ناجي فوزي

مدينة السادس من اكتوبر

في ٢٠١٠/٣/١٨

الباب الأول
منهج الإبداع

تقديم :

يتجلى موقف «ماهر راضي» من دور الضوء في إبداع الفن السينمائي فيما يعتبره علماً يخضع لعدد من القواعد والأصول . وهو يعلن عن موقفه هذا من خلال التأكيد على أن للضوء في الصورة السينمائية «منهجاً» . والحقيقة أن فكرة « المنهج» , باعتباره الطريقة والأسلوب , هي فكرة تفرض ذاتها في مجالات البحث العلمي بصفة عامه ولكنها تفرض ذاتها أيضاً في غير قليل من مجالات الإبداع الفني , وتصبح مقبولة, بل مهمه في مجال الإبداع الفني الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتقنيات العلمية البحتة , مثل التصوير الضوئي بصفة عامة, والتصوير السينمائي على نحو أكثر خصوصية . وعندما يطرح «ماهر راضي» ما يراه منهجاً للضوء في الصورة السينمائية فإننا نرى أنه يقدم هذا المتهج من خلال ثلاثة عناصر أساسية وهي «التعريف» و» التكوين» و « التطبيق» . وفي الواقع فإن «ماهر راضي» وهو يقدم هذه العناصر: فإنه لا يقدمها بهذا المصطلحات الثلاثة (التعريف , التكوين , التطبيق) بصفة مباشرة, ولكننا نستطيع أن نقرأ فحوى هذه المصطلحات الثلاثة من خلال ما يطرحه «ماهر راضي» في كتابه « فن الضوء» (١). وعلى ذلك فإنا نستطيع أن نقرأ فكر مدير التصوير السينمائي «ماهر راضي» عن منهج الإبداع في فن الإضاءة السينمائية من خلال البحث في الموضوعات الثلاثة الآتية :

التعريف - التكوين - التطبيق .

الفصل الأول

التعريف

١ - بين الإدراك البصري والتصوير الضوئي

بداية يذكرنا «ماهر راضي» بأن الإ دراك البصري لدى الكائن الحي . خاصة لدى الإنسان . لايتم إلا عن طريق الضوء . واستناداً إلى هذه الحقيقة العليمة البحتة توصل الإنسان لتحقيق فكرة التصوير الضوئي .

ونحن نعرف أن التصوير الضوئي هو عملية «ضوئية - كيميائية « يتم بموجبها نقل ما يمكن أن تدركه حاسة البصر الإنسانية إلى سطح يحمل مادة حساسة للضوء . ويتم معالجتها لتظهر على هذا السطح نتائج هذا النقل . وهي عبارة عن نقط وخطوط ومساحات مناظرة لما يتم نقله أو تسجيله عبر آلة التصوير .

وما سبق هو الأساس الذي نرجح أن «ماهر راضي» يستند إليه وهو يقرر أن «الضوء هو العنصر الأساسي لتحقيق الصورة الضوئية» (٢) وأن كلمة «فوتوغرافيا « الدالة على «التصوير الضوئي» تعني «الكتابة أو الرسم بالضوء «. وأن آلة التصوير ما هي إلا «وسيلة لتسجيل هذا الضوء (٣).

ولكن «ماهر راضي» يشير في نفس الوقت إلى أن هناك فرقاً بين التصوير الضوئي. باعتباره تسجيلاً للضوء على السطح الحساس (مجرد تسجيل) وبين «فن الضوء» . الذي يعني

فكرة استخدام الضوء كوسيلة للتعبير(٤) من خلال شكل فني خاص . وبذلك فإن «التصوير الضوئي»، باعتباره تسجيلاً للضوء ، هو فن من فنون الدرجة الثانية . ولكن «فن الضوء»، باعتبار الضوء وسيلة للتعبير، فهو أحد فنون الدرحة الأولى كالموسيقى والشعر والعمارة والنحت ...'لخ .

ويعضد «ماهر راضي» وجهة نظره هذه بالإشارة إلى التصنيف الذي يضعه عالم الجمال الفرنسي «سوريو» للفنون . فهذا التصنيف إذ يضع «التصوير الضوئي» ضمن فنون الدرجة الثانية إلا إنه يضع فن الإضاءة ضمن فنون الدرجة الأولى (٥) . ومن ثم نصل إلى نتيجة مهمة في هذا الصدد . وهي أن استخدام مدير التصوير السينمائي للضوء كوسيلة للتعبير هو ما ينقل مستوى العمل الفني من فنون الدرجة الثانية إلى فنون الدرجة الأولى أي أن النتيجة التي يلفت «ماهر راضي » إنتباهنا إليها هي أن مدير التصوير السينمائي الذي يقتصر في استخدام الإضاءة في التصوير السينمائي للحصول على الصورة الضوئية، هو يضع الإضاءة السينمائية في مرتبة فنون الدرجة الثانية، ولكنه عندما يتسخدم الإضاءة كوسيلة للتعبير الفني فهو بذلك ينتقل بالإضاءة السينمائية، ارتقاءً بها، إلى مرتبة فنون الدرجة الأولى .

والحقيقة أن هذا الطرح الذي يقدمه «ماهر راضي» يتسق مع ما يطرحه «جيروم ستولنيتز» من تعريف لتكوين العمل الفني من كل من المادة والشكل والتعبير(٦) . ذلك أن «ستولنيتز»

يرى أن «المادة» هي الوجه المحسوس للفن (٧) . وهي «تدل على قوالب البناء الحسية التي يتركب منها العمل من أصوات وألوان وألفاظ .. ألخ (٨) . ذلك أن « قيمة المادة ». كأحد عناصر تكوين العمل الفني. تتمثل في جاذبيتها للحواس الإنسانية . وخاصة حساتي البصر والسمع. (٩) . ومن جهة أخرى فإن «ستولنيتز» يرى أن «الشكل» هو ترتيب العناصر المادية في العمل الفني على نحو معين (١٠) . أما بالنسبة لعنصر «التعبير» في العمل الفني . فهو يثير قدراً من الجدل عند بحثه. حيث تتعدد الاتجاهات التي تتناول تفسير اسطلاح «التعبير Expression » من حيث تعريفه ووظيفته في مجال الدراسات الجمالية . إلا أن أغلب هذه الاتجاهات تلتقي في الإجماع على صعوبة تحديد مفهوم «التعبير الذي ينطوي عليه العمل الفني»(١١) . فيرى «زكريا إبراهيم» أنه قد يكون أعسر عناصر العمل الفني قابلية للتحديد (١٢) . كما يشير «ستولينتز» إلى أن لفظ «التعبير» غامض وتحيطه الصعوبات عند تحليل معناه . على الرغم من شيوع هذا اللفظ في لغة الحديث عن الفن في العصر الحالي (١٣) . إلا أننا نستطيع أن نستوعب ما يقدمه «ستولنيتز» بهذا الشأن حين يمكن إيجاز وجهة نظره في تعريف «التعبير» بأنه الوعي بسمات العمل الفني التي لا تُعطي مباشرة للإدراك . فهو إيحاءات وارتباطات لاتقال ولكن تنبثق عما يقال ويتمزه . ليوحي العمل بأكثر مما يصوره صراحة . حيث يمكن أن يعبر العمل الفني عن صور أو انفعالات أو أفكار (١٤). والحقيقة أن أغلب من يتحدثون عن فكرة « التعبير «

في العمل الفني تتصل أفكارهم بالمعنى الذي يطرحه «ستولنيتز». فيرى «زكريا إبراهيم « أن التعبير الفني « هو الذي يقدم الطريقة أو الأسلوب الذي ينتج المعاني الخاصة بالعمل الفني «(١٥) وهو ما يوجزه «هربرت ريد» بقوله : « إن الفن طريقة للتعبير لتبليغ معنى» (١٦) - أيضاً - والحقيقة إننا نستطيع أن نلاحظ أن مسألة التعبير الفني تنطوي على أن كلاً من «المادة» وترتيبها في «شكل» معين . لا يعدان «فناً « . إلا إذا كان يمكن عن طريق إدراكهما إدراك أن هناك «معنى» معيناً . ينتج من وجودهما هكذا على نحو معين . وفي كل الحالات فإن إدراك هذا المعنى يتم عن طريق الإيحاء وليس بوسيلة أخرى (١٧) . إن كلاً من قطعة القماش، المشدودة إلى إطار ومواد الألوان المختلفة والفرشاه (الفرجون) التي تنقل هذه الألوان إلى مساحة القماش . وطريقة ترتيب هذه الألوان على القماش يتوزيع درجاتها ومساحاتها . وتحديد نوعياتها المختلفة . لا تصير «فناً» إلا إذا كانت تحمل معنى معيناً يصل إلى الناظر إليها، أي لا تصير « فناً» إلا إذا كانت تحمل تعبيراً . وعلى ذلك فإن كان الضوء . باعتباره موجات كهرومغناطيسية تؤثر على شبكية العين هو « المادة»، وكان ترتيبه من خلال ما يطرحه من درجات مختلفة ناجّة عن إنعكاسه من على الأجسام الساقط عليها هو « الشكل « فإن الإيحاء بوجود معنى معين ناجّ عن ذلك كله هو ما يُقصد به « التعبير بالضوء». وهو العنصر الذي يجعل من مادة الضوء وشكل تقديمها «فناً». أي أن التعبير بالضوء هو اذي ينقل التصوير الضوئي من فنون الدرجة الثانية إلى فنون

الدرجة الأولى .

واستناداً إلى ما فصلناه سابقاً يصبح من المنطقي أن يقرر «ماهر راضي» بكل ثقة أن «الضوء هو القيمة الفنية الرئيسية (في التصوير الضوئي) والذي يشكل ٩٠٪ من القيمة الفنية للصورة . ومدير التصوير هو الوحيد الذي يدرك الشكل الفني الذي يهدف إليه . حيث يرى هذا الشكل من خلال الفيلم . وليس مجرد رؤية بالعين العادية» (١٨) ويؤكد «ماهر راضي» على أن مسألة «الاختيار» هي التي تميز عمل مدير التصوير الذي يرتفع بالضوء من درجة «التسجيل» إلى درجة «الفن» . لذلك فهو يردف على ماسبق بقوله «إن أهم ما يميز عنصر الضوء أنه يمكن من خلاله إعادة تنظيم الواقع واختيار ما يرغب المصور في إظهاره كما أنه يستخدم الظلام والظلال في حذف ما يرغب حذفه» (١٩).

٢- أهمية الإضاءة وأهدافها

وإستناداً إلى المداخل التعريفية السابقة ينتقل «ماهر راضي» إلى التعريف بكل من أهمية الإضاءة وأهدافها (٢٠) .

فعن أهمية الإضاءة بالنسبة للتصوير الضوئي فهي تتركز في موضوع أساسي واحد. وهو أنه بدون الضوء لا يمكن أن تكون هناك صورة ضوئية. وبدون التعامل مع الضوء للحصول على

معنى: تكون القيمة الفنية للصورة الضوئية منقوصة . ويعني ذلك أن أهمية الضوء تستند إلى جانبين أحدهما علمي والآخر فني.

ويتصل الجانب العلمي لأهمية الإضاءة بفكرة أن التصوير الضوئي هو عملية تهدف إلى تسجيل تأثير الضوء على سطح حساس . وذلك بالاعتماد على تغيرات طبيعية كيميائية يحدثها الضوء في هذا السطح الحساس، أي أن هناك تأثيراً كيميائياً ضوئياً . لا يتم إلا إذا تعرض السطح الحساس لإشعاع يمكن أن تمتصه مادة هذا السطح؛ بما يؤدي إلى تكوين ما يعرف بالصورة الكامنة القابلة للإظهار لتكون مرئية بالعين المجردة بعد معالجتها كيميائياً بمواد مظهرة لها .

وفي المقابل فإن أهمية الضوء، في جانبها الفني، تستند إلى فكرة أن الإضاءة لا يقتصر دورها على مسألة النقل من خلال التسجيل . وإنما تتجاوها إلى مرحلة التعبير، على نحو ما أشرنا سابقاً، فتكمن أهمية الإضاءة هنا في أن تكون وسيلة للتعبير الفني . وهذا هو ما يجعل «ماهر راضي» يرى أن «نظرية الرسم بالضوء» هي التي من شأنها أن ترفع مستوى التصوير الضوئي كعمل فني . لتجعله من فنون الدرجة الأولى (٢١).

وعلى ذلك فإن للإضاءة هدفين يتناظران مع عنصري الأهمية السابقين. فاستناداً لأهمية الإضاءة العلمية يبرز الهدف الكمي . واستناداً إلى أهمية الإضاءة من الجانب الفني يظهر

الهدف النوعي من الإضاءة . والمقصود بالهدف الكمي من الإضاءة هو كفاية الإضاءة لتكفل التعريض الضوئي المناسب للطبقة الحساسة للفيلم المستخدم في التصوير . وهو ما يعني التوزيع المناسب للإضاءة بالنسبة لكل أجزاء الموضوع الذي يتم تصويره . بما يضمن إعادة إنتاج أوصافه على سطح الصورة بكل دقة . ولكن الهدف النوعي للإضاءة هو الذي يكفل أن يكون توزيعها محققاً للتأثيرات النفسية المرغوبة من الصورة الضوئية . أي أنه يحقق عنصر «التعبير» في العمل الفني. وذلك من خلال العلاقات بين مناطق الإضاءة ومناطق الظلال في الصورة الضوئية. فضلاً عن تحقيق الإحساس بالتضاريس المكانية لموضوع التصوير . أي تحقيق الإحساس بالبعد الثالث . وكذلك الإيحاء بالزمن الذي يمثل البعد الرابع في الصورة .

٣- لعالم الضوء وجهان : «مادي» و «روحاني»

فإذا كان هناك نوع من التناظر بين أهمية الإضاءة وأهدافها. فإننا نستطيع أن نلاحظ أن هذا التناظر يتواجد أيضاً عند الانتقال إلى ما يقدمه «ماهر راضي» باسم «عالم الضوء». وهو يرى أن له وجهين أحدهما مادي والآخر روحاني . وبسهولة نستطيع أن نلاحظ أن الجانب العلمي من أهمية الإضاءة. وهو يمتد إلى الهدف الكمي منها. فهو يزاد عمقاً في الإمتداد إلى الوجه المادي من عالم الضوء. وفي المقابل فإننا نلاحظ أيضاً أن الجانب الفني من أهمية الإضاءة يمتد

إلى الهدف النوعي منها ويزداد عمقاً في امتداده حتى يصل إلى الوجه ذي الطابع الروحاني من عالم الضوء .

ويستند «ماهر راضي» في تقسم عالم الضوء إلى «مادي» و«روحاني» إلى أن الصورة الضوئية ذات الأبعاد الفنية هي تجمع بين الواقع والخيال(٢٢)، وأنه إذا كان «العالم المادي» يبعث الحياة في المكان ويضفيها على الأجسام، فإن «العالم الروحاني» هو الذي يوحي بالقيم ويحرك الأحاسيس البشرية وهو ما يؤدي إلى إثارة العواطف الإنسانية بصفة عامة .

وكما يذكر «ماهر راضي»، فإن العالم المادي هو العالم الواقعي الذي ندرك من خلاله الأماكن والأجسام وغيرها من أشياء منظورة، وذلك من خلال رؤية العين، وهو الأمر الذي يرجع إلى تأثير سقوط الأشعة الضوئية على الأجسام المادية . واستناداً إلى ذلك فإن العالم المادي للضوء بما يتصل به من واقعية مادية . فإن مدير التصوير يكون مكلفاً بتوزيع الإضاءة بما يكفل تحديد كل من المكان والزمان وبقية الموضوعات التي يمكن أن تظهر داخل إطار الصورة الضوئية . وهو ما يعود بنا إلى فكرة البعدين الثالث والرابع في الصورة ..

كما يشير «ماهر راضي» إلى أن «العالم الروحاني للضوء» هو ذلك الجانب الذي الطابع المعنوي للضوء . الذي من شأنه التعبير عن المشاعر الإنسانية الباطنية من خلال أمور تدركها الحواس، فيكون من شأنها التأثير على الجانب المعنوي لدى الملتقى، الذي يشاهد الصورة ذات الطابع

الفني . وهو الذي يشير إليه « رينيه ويج ». بحسب ما يذكر «ماهر راضي». بقوله أن « المعنى الروحي للضوء يتجاوز الرؤية المادية للعين إلى رؤية أعمق داخل أحاسيس الأنسان يبرز الحقيقة الروحية له « (٢٣). وأن «الضوء يوحي إلينا بالحقائق العقلية والقيم الروحية. وحضور الضوء يؤثر في أعصابنا وفي أحاسيسنا بهدف التأثير في مشاعرنا وتوليد نوع من العاطفة الباطنة» (٢٤).

٤- الفرق بين الضوء والنور

واستطراداً في الجانب التعريفي في «منهج الإبداع» الذي يعرضه «ماهر راضي». فهو يتطرق إلى مسألة يرى أنها مهمة في هذا المجال . وهي ضرورة التفرقة بين كلمتين يرى «ماهر راضي» أن الكثيرين يخلطون بينهما في مجال التصوير الضوئي وهما «الضوء « و « النور».

ويستند «ماهر راضي» في التفرقة بين كلمتي «الضوء « و «النور» إلى النص القرآني الوارد في سورة «يونس» : « هو الذي جعل الشمس ضياءً والقمر نوراً» (الآية ٥). فالضوء يتصل بالشمس . أما النور فهو الذي يتصل بالقمر. طبقاً لمفهوم الآية القرآنية؛ باعتبار أن «الضياء» هو ما ينبثق مباشرة من جسم مشتعل مضئ بذاته. وأنه حين يسقط هذا « الضياء» على جسم معتم ينعكس «نوراً». وهو التفسير الذي يقدمه «زغلول النجار» ويتبناه «ماهر راضي» (٢٥) . واستناداً للتفسير السابق يقدم « ماهر راضي» عرضاً للتعريف بكل من «ضوء الشمس» و«نور القمر»

فبالنسبة لضوء الشمس فإن الشمس هي مصدر الضوء الرئيسي في الكون (الخاص بالمجموعة الشمسية) وهذا الضوء (الشمسي) هو الطيف المرئي من مجموعة أطياف الطاقة الكهرومغناطيسية المنطلقة من جسم الشمس (المشتعل بذاته) ومن ثم فإن الشمس، بحسب ما يذكر «ماهر راضي» . هي «ضياء نهار الأرض». وتتميز الإضاءة الناتجة عن ضوء الشمس بخمس خصائص فهي مباشرة، ومركزة، وذات تباين شديد، وظلال حادة، وينتج عنها مساحات إضاءة ضيقة (٢٦) . فالإضاءة الناتجة عن ضوء الشمس «إضاءة مباشرة « لأنها تسقط في شكل خطوط مستقيمة على الأجسام التي تعترض طريقها بدون أن تمر على أجسام أخرى . وهي «إضاءة مركزة» لأنها ذات أشعة متوازية عندما تصل إلى سطح الأرض بما عليه من موجودات . فطول المسافة بين الشمس و الأرض تجعل اشعتها تصل إلى الأرض في شكل أشعة متوازية وليست متفرقة . وهي «ذات تباين شديد» . فلا يوجد تدرج بين مناطق الضوء والظل في الأماكن التي يسقط عليها ضوء الشمس . ونتيجة لذلك فإن «ظلالها حادة» . أي أن حواف هذه الظلال قاطعة . تفصل بين مناطق الضوء ومناطق الظل في شكل خطوط واضحة، والخاصية الخامسة هي أن «مساحات الإضاءة الناتجة عنها ضيقة « . وذلك بسبب تركيز الإضاءة الناتج عن سيرها في شكل خطوط مستقيمة متوازية . فيقتصر تأثيرها على السطح الذي تسقط

عليه دون غيره من سطوح أو أجسام مجاورة .

أما بالنسبة لنور القمر . وهو ما يطلق عليه «زغلول النجار» مسمى «نور ليل الأرض » . فهو ناتج من انعكاس أشعة ضوء الشمس على سطح القمر المعتم بطبيعته . ويصل هذا النور المنعكس إلى سطح الأرض بدون عوائق تذكر. وتتسم الإضاءة الناتجة عنه بخمس خصائص أيضاً. ففضلاً عن كونها إضاءة « منعكسة» من سقوط ضوء الشمس على سطح القمر «وليس مباشرة»؛ فهي أيضاً إضاءة «عريضة» مالئة للمكان الذي تسقط عليه . كما أنها « ذات طبيعة ناعمة» . ومن ثم فإنها «ذات تباين منخفض» .

واستناداً لما سبق فإن «ماهر راضي» يصل إلى التعريف المحدد لكل من الضوء والنور . موضحاً الفروق الناتجة عن تأثير كل منهما .

فالضوء اسم يطلق على الأشعة المرئية الصادرة من مصدر من مصادر الضوء المركز . وتسقط مباشرة على سطح معتم فتضيئه . وتعتبر الشمس هي أهم مصدر طبيعي للضوء . ويختص الضوء بأربعة تأثيرات تميزه . فبواسطة الضوء يمكن تحديد الزمان للمكان الذي يسقط عليه . و الظلال الناتجة عن الضوء هي التي تضيف البعد الثالث للمكان الذي تسقط عليه . كما أن مساحات الضوء الساقط هي مساحات ضيقة . وشدة التباين الناتجة عنه تصلح لمشاهد الصراع الحادة في الأفلام الروائية .

أما النور فهو اسم يطلق على الأشعة المشتتة المنعكسة من على سطح ما . والقمر هو أفضل مثال للمصدر الطبيعي للنور ليلاً. كما أنه الغلاف الجوي وبخار الماء وذرات الأتربة المنتشرة في الجو والسحب والغيوم هي وسائل تعمل على تشتيت الضوء فتحوله إلى نور . ويتسم النور بثلاث خصائص تميزه . وهي أنه أشعة منعكسة منتشرة ذات نعومة وتباين منخفض وظلال غير شديدة الكثافة. والإضاءة الناجّة عن النور هي إضاء عريضة من شأنها أن تملأ المكان الذي تسقط عليه . ولأن الضوء المنعكس يصل إلى المكان بدون ظهور مصدره؛ فمن ثم لا يكون أن يمكن دالاً على زمان محدد. كما أن تأثير النور على الألوان من شأنه أن يخفض من درجة تشبعها .

٥- طبيعة الإضاءة في مصر

ولأن مدير التصوير السينمائي «ماهر راضي» يمارس إبداعه الفني في الإضاءة السينمائية تحت سماء «مصر » . فإن طبيعة الإضاءة فيها لابد أن تكون محل اهتمام له . لذلك فهو يعتني بتوضيح موضوعين يتصلان بطبيعة الإضاءة في مصر . وهما «الإضاءة في مصر القديمة » «وشخصية الإضاءة المصرية ».

(أ) وعن الإضاءة في مصر القديمة (٢٨) يشير «راضي» إلى أن المصري القديم استخدم الضوء كعنصر تعبيري . أي أنه استخدم الضوء للتعبير عن أفكاره بصفة عامة . وعن عقيدته الدينية

على نحو خاص . لذلك فإن للشمس مكانتها الخاصة في عقيدة المصري القديم . حيث اتخذ من الشمس «إلهاً» له . وهو إله يهب الحياة علي الأرض عند ظهوره وحتى غروبه نحو العالم السفلي . الذي هو بالنسبة له عالم الموتى . ليدخل في صراع من أجل الحياة . ثم يعود ليظهر في يوم جديد بعد أن ينتصر على أعدائه . فالإله هو خالق الكون . وهو حاكم الأرض وهو يصعد إلى السماء عن طريق الشعاع الضوئي. ومن ثم فإن المصري القديم بنى تصوره المرئي عن عقيدته الرئيسية من خلال عنصّرين : أولهما أن الصعود إلى السماء . باعتباره الأمل في آخرة مجيدة . يتم عن طريق الشعاع الضوئي . الذي هو بمثابة السلم الذي يرتقيه إلى السماء. وثانيهما أن ظهور الإله . أي ظهور الشمس في الأفق . يعني عودة الحياة .

واستناداً إلى ما سبق قام المصري ببناء المعبد لتقديس الإله من خلال التعبير عن هذه العبادة بواسطة الضوء. فقد بنى المصري القديم المعبد؛ باعتباره نموذجاً مصغراً للكون. فالمعبد هو بيت الإله الذي لا يدخله سوى الكهنة . لإجراء الطقوس الخاصة بالإله . وليس لعامة الشعب أن يدخلوا المعبد . وهذا يعني أن جميع التأثيرات الناتجة عن أسلوب الإضاءة داخل المعبد كانت مخصصة لخدمة الإله . ولم يكن الغرض منها التأثير على المتعبدين . وفي كل الأحوال فإن نظام إضاءة المعبد كان يرتبط بتصميمه المعماري . حيث كان هذا التصميم يسمح بالتدرج من الضوء الشديد الذي يميز خارج المعبد ذاته . حتى يصل إلى حالة من الإظلام التام (تقريباً)

في قدس الأقداس . حيث يوجد تمثال الإله . وذلك مروراً بما يمكن أن نصفه بمنطقة من «العتمة» (المتدرجة في شتها أيضاً) التي لا تصل إلى حد الإظلام التام . من خلال بهو الأعمدة الذي يربط خارج المعبد بقدس الأقداس . ويعد معبد الإله «آمون» بمنطقة الكرنك بمدينة الأقصر (طيبة القديمة) نموذجاً لتطبيق الأوصاف السابقة .

ولأن المصريين القدماء لم يستخدموا الضوء في معابدهم بغرض الإنارة . وإنما للتعبير عن بعث الحياة في تمثال الإله . لذلك فإنهم كانوا يعملون على أن يصل ضوء الشمس إلى حرم المعبد . وأن لا يمس شيئاً داخل قدس الأقداس إلا تمثال (الإله) فيبقى ما حوله في ظلام دامس . وهو الأمر الذي من شأنه أن يحيط «الإله » بالغموض . وهو أمر ناتج من توجيه أشعة الضوء بطريقة شبه مسرحية . بحيث تسقط على التمثال وحده دون الأعمدة أو الجدران القريبة منها . لذلك كان يُسمح للضوء بالتسلل من خلال نوافذ صغيرة توجد في أعلى الجدران عند التقائها بالسقف أو في السقف ذاته .

وعلى ذلك فإن المصري القديم كان يبني علاقة المعبد بالضوء . في عبادة الإله . من خلال نوع من التدرج الضوئي. يبدأ بالإضاءة في خارج المعبد (٢٩) . وهي تتدرج بالانخفاض حتى تصل إلى الظلام التام داخل قدس الأقداس من جهة . ومن جهة أخرى عن طريق تخلل الضوء من كوة (فتحة محدودة المساحة) أعلى السقف. وسقوطه من جهتها نحو التمثال . كما استطاع

المصري القديم أن يتحكم بواسطة فتحات السقف هذه في تحديد الفترات الزمنية التي يمكن للضوء أن يسقط منها نحو تمثال الإله في المناسبات الخاصة بعبادته خلال كل سنة .

ويزيد على ما سبق أن المصري القديم استخدم البخور كعنصر أساسي في طقوسه الدينية . ذلك أن انتشار البخور داخل قدس الأقداس، وهو يتكون في وسط مادي جديد ، فإنه يؤكد على شكل الأشعة الضوئية الممتدة من قمة المكان (فتحات السقف الضيقة نسبياً) حتى قاعدته ، بل إن في ذلك نوعاً من التصوير المتخيل لصعود روح «الإله» إلى السماء ، من خلال ما يوحي به تصاعد دخان البخور إلى أعلى، من خلال مخروط الضوء الواصل بين فتحة السقف وتمثال الإله . إن مثل هذا التصميم الإضائي الذي أسسه المصري القديم في معبده ، من شأنه أن يضفي جواً عاماً من الرهبة المناسبة لحضرة « الإله « .

وعلى ذلك فإن المصري القديم استند إلى ثلاثة عناصر أساسية في تعامله مع الضوء داخل المعبد . أولها يتمثل في «زاوية سقوط الضوء» في قدس الأقداس . بحيث يضمن أن يسقط الضوء على تمثال الإله (وبالتحديد الوجه) في تاريخ معين . وتتأكد هذه الفكرة بوضوح تام في معبد أبو سمبل . والعنصر الثاني من هذه العناصر الثلاثة هو «التباين» الذي يصل إلى أقصى درجة له في قدس الأقداس . وهو يظهر في ناحيتين : الأولى هي التباين في شدة الضوء بين مدخل المعبد وقدس الأقداس . والآخر هي التباين بين قوة ضوء شعاع الشمس المباشر الساقط

من الكوة الموجودة في سقف قدس الأقداس وداخل المكان ذاته . أما العنصر الثالث فهو درجة السطوع العالية التي يختص بها تمثال الإله .

(ب) وتمتد رؤية «ماهر راضي» لطبيعة الإضاءة في «مصر» إلى محاولة تحديد «شخصية الإضاءة المصرية « (٣٠) . باعتبار أن المقصود بشخصية الإضاءة هو المواصفات الخاصة التي تحدد شكل هذه الإضاءة وتميزها عن غيرها؛ باعتبارها مواصفات تتصل بالإضاءة في أغلب فترات السنة في منطقة جغرافية معينة. والعناصر التي تميز شخصية الإضاءة المصرية هي وجود الضوء المباشر من أشعة الشمس نتيجة أن الشمس تكون ساطعة في «مصر» في أغلب فترات السنة . مع عدم وجود السحب الثقيلة أو الغيوم . كما يتميز الضوء الرئيسي بشدته. وذلك لعدم وجود السحب التي من شأنها أن تشتت الضوء وأن تخفض من شدته . وتتميز السماء بصفائها وزرقتها في أغلب أيام السنة . وأخيراً فإن الضوء المساعد يكون منخفضاً بسبب عدم وجود إضاءة مشتته (لغياب السحب) ومن ثم يؤدي ذلك إلى زيادة نسبة التباين بين الضوء الرئيسي والضوء المساعد . وبذلك تختلف شخصية الإضاءة المصرية عن نظيرتها الأوروبية (مثلا). فالأخيرة تتصف بالإضاءة المنتشرة بسبب استمرار وجود السحب أغلب العام . مما يتسبب في تشتيت الضوء . الذي بدوره يُنتج نوعاً من «الإضاءة الناعمة. « كما أنها تتميز بانخفاض كمية الإضاءة بصفة عامة بسبب معاناة الإضاءة بمرورها خلال السحب . ونتيجة

لكل ذلك تظهر الصفة الثالثة وهي انخفاض نسبة التباين بسبب انخفاض شدة الضوء الرئيسي مع زيادة نسبة الضوء المساعد .

٦- مفهوم الضوء في العمل السينمائي

وإذا كان المصري القديم قد توصل إلى فكرة التعبير عن عقيدته الدينية من خلال تحديد «الإله» الذي يعبده . والتعبير عن علاقته بهذا « الإله « . وذلك بواسطة الضوء؛ فإن ذلك هو الامتداد الطبيعي لتكوين لغة خاصة لدى الإنسان ذاته منذ أن بدأ وعيه بالحياة . عندما أحس بالأمان مع شروق الشمس. وأحس بالخوف مع حلول الظلام الناتج عن زوالها بالغروب . إن هذين الإحساسين المتناقضين المناظرين لوجود الضوء ولغيابه. هما أول المفردات فيما يمكن تسميته بـ «لغة الضوء» لدى الكائن البشري . وعلى ذلك فإن لغة الضوء تعني التأثير النفسي للضوء بكل حالاته المختلفة على الإنسان .

وإستناداً إلى ذلك فإن «ماهر راضي» يعرض لمفهوم لغة الضوء في العمل السينمائي(٣١) . ذلك أن الفن السينمائي وهو يعتمد على الصورة كوسيلة للتعبير. فإنه يعتمد على قدرة الصورة على تحقيق ذلك. وهذه القدرة تستند إلى عنصر الضوء بصفة أساسية . الأمر الذي يتطلب من فنان الصورة السينمائية أن يكون على وعي ودراية كافيين بأن للضوء مفردات . وأنه عن طريق

التآلف بينها تتكون لغة خاصة تصل فحواها إلى الملتقى الذي يشاهد الفيلم السينمائي .

ويشير « ماهر راضي» إلى أن التناول النظري البحت للغة الضوء . من خلال المفهوم السينمائي على نحو محدد . يتناول كلاً من تأثير لغة الضوء على الإنسان من جهة. والعلاقة بين الدراما والعمل السينمائي من جهة أخرى . فللغة الضوء تأثير على الإنسان . ذلك أنها هي اللغة التي تخاطب إحساس المتفرج ووجدانه وعقله معاً . وذلك من خلال إدراكه البصري لمفرداتها في الصورة السينمائية . أما عن الصلة بين لغة الضوء والعلاقة التي تربط بين الدراما والعمل السينمائي . فهي تستند إلى أن الفيلم التمثيلي (الروائي) هو فصيل جديد من فصائل «فن الدراما» . الذي نعرف أنه فن يقوم بصفة اساسيه على عنصر الصراع بين طرفين أو قوتين . ولأن تأثير الإضاءة يرتبط بفكرة الصراع بين الضوء والظلمة . فإن للإضاءة وصفاً دراميا على هذا النحو . ومن ثم يقرر «ماهر راضي « بكل وضوح أنه «إذا صح لنا أن نقول أن السينما فن درامي في المقام الأول . ويعتمد بالدرجة الأولى على الدراما . فإن على مدير التصوير مراعاة متطلبات الدراما في العمل الفني . سواء أكان ذلك في نوع الدراما أو في حرفية البناء الدرامي للموضوع» (٣٢).

وبناء على ما سبق يشير «ماهر راضي « إلى المصطلح الشائع في أوساط دراسة التصوير السينمائي وهو «درامية الإضاءة «. باعتبارها تعني «استخدام التأثيرات النفسية للغة الضوء

في التعبير عن الدراما في العمل الفني « (٣٣).

وفي كل الحالات يؤكد «ماهر راضي» على أهمية وجود منهج تتحقق من خلاله فكرة دارمية « الضوء «. وذلك من خلال البناء الضوئي للفيلم السينمائي . وهو يؤكد على هذه الأهمية من خلال ثمانية أدلة (٣٤) هي :

- أ- المنهج هو الطريقة التي يتم على أساسها تناولنا للموضوع . فيكون تفسيره علمياً . حيث أن العلم يتميز بمنهجه .
- (ب) المنهج هو خلاصة مجموع القواعد لجميع عناصر مدير التصوير التي يستخدمها في التعبير عن بنائه الضوئي للصورة السينمائية؛ بقصد مساعدة هذا البناء على النمو في جميع مراحل العمل الفني .
- (ج) يقوم المنهج على وجود قواعد معينة تضبط استخدامه وتيسر عملية الوصول إلى تفسيرات مناسبة تعبر عن هذا العمل .
- (د) يعتمد المنهج على التوافق بين عناصر لغة الضوء ودراما العمل الفني . حيث يقوم على التنظيم بين علاقات العناصر الأساسية للعمل الفني .
- (هـ) يعتمد ا لمنهج في أساسه على التأثير على الإنسان؛ بأعتباره المتلقي للعمل الفني . حيث بتفاعل مع الفيلم ويتعايش معه داخل جو خاص وفي حالة انفعالية معينة . تؤثر

فيه ذهنياً ووجدانياً .

- (و) يبحث المنهج في التعميم. نظراً لاختلاف الموضوعات ونوعية المشاهدين .
- (ز) يعتمد المنهج على التحليل . فمن الضروري تحليل ما هو مركب بغرض التعرف على أبسط العناصر المكونة للموضوع .
- (ح) يعتمد المنهج على التركيب . حيث يقوم مدير التصوير باستخدام عناصر لغة الضوء في تركيب الجمل الضوئية وتكوينها .

٧- العلاقة بين نظريات الإضاءة وضوء النهار

واستكمالاً لعنصر التعريف . في مجال «منهج الإبداع» . يشير «ماهر راضي» إلى العلاقة بين «نظريات الإضاءة « و»ضوء النهار» (٣٥) .

فإذا كان ضوء النهار هو ذلك المزيج من ضوء الشمس والأشعة المنعكسة من قبة السماء ومن الأجسام المحيطة والأشعة المنتشرة نتيجة السحب والغيوم؛ فإنه نتيجة لتغيير موقع الشمس بالنسبة للأرض طوال اليوم الواحد وعلى فترات مختلفة (وذلك بسبب دوران الأرض ذاتها حول محورها أمام الشمس) فإن لكل فترة من فترات وجود ضوء النهاء (المناظرة للعلاقة بين حركة الأرض وموقع الشمس بالنسبة لها) شكل إضائي خاص بها؛ من شأنه أن يكون

له تأثير يتصل بهذا الشكل الخاص . ويتحكم في هذا الاختلاف أربعة عناصر أساسية يأتي في مقدمتها تغير ميل شعاع الشمس الساقط على الأرض بسبب دوران الأرض حول محورها دورة كاملة كل أربعة وعشرين ساعة تقريباً، مما يؤدي إلى تغير في جميع ظروف إضاءة ضوء النهار . بما في ذلك وجود ظاهرة «الظل وقبضه »، التي تتصل بالعلاقة بين طول الجسم وطول الظل الناتج عنه تبعاً لكل فترة ضوئية . والعنصر الثاني يتصل بتغير المسافة بين الشمس وسطح الأرض (حيث موقع التصوير) بسبب دوران الأرض حول الشمس مرة كل عام، ليس في شكل خط دائري منتظم، ولكن من خلال مجرى يمثل القطع الناقص ، حيث تزيد قوة الإشعاع الضوئي الساقط من الشمس على سطح الأرض كلما قلت المسافة بين الشمس والأرض . ويتمثل العنصر الثالث في الظروف المناخية السائدة في الوسط البصري الذي تخلله الأشعة الضوئية الساقطة من الشمس إلى سطح الأرض . فهذه الظروف من شأنها أن تؤثر على شفافية الغلاف الجوي، مثل الضباب والشبورة والسحب والأمطار والعواصف الترابية وغيرها . وتمثل الطبيعة الجغرافية لموقع التصوير العنصر الرابع المؤثر في الشكل الإضائي لضوء النهاء . وهو أمر يتصل بقدرة الأسطح والمساحات على عكس الضوء أو امتصاصه . فكل من المناطق الصحراوية والمناطق الزراعية الخضراء والمسطحات المائية تختلف عن بعضها البعض في قدرتها على عكس الضوء أو امتصاصه .

واستناداً إلى أن الطبيعة هي المصدر الأول لمظاهر الحياة على الأرض، ومن ثم فإن ضوء النهار الطبيعي بكل مكوناته أو عناصره ، هو المصدر الرئيسي لأساليب التعامل مع الضوء الضوء وظروف استخدامه في انتاج الصورة الضوئية ذات القيمة الفنية ، خاصة في مجال التصوير السينمائي . والبحث في هذا المجال يفتح الباب أمام ثلاثة موضوعات تتصل به ، وأول هذه الموضوعات هو أنواع الإضاءة في الطبيعة التي تتم محاكاتها من خلال الضوء الصناعي (في أماكن التصوير السينمائي بصفة عامة) . والموضوع الثاني يتصل بالقواعد الأساسية المستمدة من خصائص إضاءة ضوء النهار . وثالث هذه الموضوعات هو عناصر لغة الضوء التي يمكن استنباطها من الخصائص الملازمة لضوء النهار .

(أ)- فالنسبة للموضوع الأول ، الخاص بأنواع الإضاءة في الطبيعة (٣٦) التي يمكن محاكاتها بتقنيات الضوء الصناعي ، فإنه يمكن تصنيف ثلاثة أنواع من الإضاءة ، ما بين المركزة والمنتشرة والمنعكسة . فبالإضاءة المركزة تحاكي إضاءة الشمس المركزة ذاتها (أشعة ضوئية تسير في خطوط مستقيمة ومتوازية). والإضاءة المنتشرة تحاكي التأثير الناتج عن إضاءة أشعة الشمس التي تعاني من تشتيت السحب والغيوم لها . والإضاءة المنعكسة هي المحاكية لانعكاس أشعة الشمس من على أسطح الأجسام الساقطة عليها ، فإذا سقطت على سطح أبيض أو مصقول (لامع) فإنه يسمح بانعكاس قدر كبير منها (وليس كلها) .

(ب) وبالنسبة للموضوع الثاني ، الذي يتصل بالقواعد الأساسية في الإضاءة المستمدة من خصائص إضاءة ضوء النهار(٣٧)، فإن «ماهر راضي» يحصرها في تسع قواعد تستند بصفة أساسية إلى الخصائص المتعلقة بضوء النهار في الطبيعة والقابلة لمحاكاتها بالإضاءة الصناعية ما لم تتوفر الإضاءة الطبيعية في موقع التصوير . ومجموع هذه القواعد التسع هو ما يعرف باسم «نظرية الإضاءة « (٣٨) . فبداية إذا كانت الشمس هي مصدر الضوء الرئيسي في ضوء النهار؛ فإنه لابد من وجود مصدر الضوء الرئيسي في الصورة ، سواء كان هذا المصدر طبيعياً أو صناعياً، ولما كان ضوء الشمس هو أعلى قوة إضاءة ، وهي الضوء الرئيسي في ضوء النهار، فبالضرورة يجب أن يكون الضوء الذي يعبر عن المصدر في الصورة هو أيضاً أعلى قوة إضاءة ، ويسمى أيضاً باسم «الضوء الرئيسي Key Light» . وإذا كانت الإضاءة المشتتة، سواء بسبب الظروف الطبيعية أو بسبب انعكاسات الضوء من الأجسام نهاراً، هي إضاءة تعمل على ملء الظلال الناجمة عن ضوء الشمس (الضوء الرئيسي) . فإنه لابد من وجود إضاءة لمناطق الظلال في الصورة . وهي تسمى «الإضاءة المالئة Full Light» . ولما كانت الشمس هي مصدر ضوئي واحد في الطبيعة، ففي المقابل يجب أن يكون مصدر الضوء في الصورة مصدراً وحيداً . ولما كان ضوء الشمس ينتج ظلاً واحداً، فمن ثم لا يجب ظهور أكثر من ظل واحد لكل جسم في الصورة ، سواء في التصوير الداخلي أو الخارجي . ولما كان تغير علاقة الأرض بالشمس ، نتيجة

لحركتها اليومية ، يؤدي إلى تغير في زوايا سقوط الضوء ، ومن ثم يتغير الشكل الإضائي ، حيث تتغير مساحات الضوء والظل ، ويصبح لكل زاوية لسقوط ضوء الشمس على الأرض تأثير معين؛ فإنه في المقابل توجد دائرة للضوء تحدد زوايا سقوط الضوء على الأجسام بالنسبة لآلة التصوير ، وهي تقابل دورة الشمس ، وتكون لكل زاوية التأثيرات الضوئية الخاصة بها ، وإذا كانت الأشعة الصادرة من الشمس وتسقط على الأجسام تعتبر ضوءاً مباشراً والأشعة المالئة للظلال هي الضوء غير المباشر ، فإنه في المقابل يعتبر الضوء المنبعث من المصدر الرئيسي في الصورة هو الضوء المباشر، ويعد الضوء المالئ للظلام ضوءاً غير مباشر ، وإذا كانت الشمس هي مصدر الضوء الرئيسي فتنتسب اتجاهات زوايا سقوط اشعتها إلى نفس اتجاهها ، ففي المقابل ينبغي احترام اتجاه مصدر الضوء في الصورة ، ومن ثم يجب أن تكون زاوية سقوط الضوء الرئيسي في الصورة من نفس اتجاه مصدر الضوء الرئيسي فيها ، ولا يتعارض معها ، وأخيراً فإن الضوء المنبعث من الشمس في الطبيعة هو ضوء يأتي من أعلى بالنسبة إلى الإنسان الذي تعود على ذلك ، ومن ثم فإنه يجب أن تكون مصادر الإضاءة الصناعية (المصابيح وغيرها) في مستوى أعلى من الإنسان ، حتى تبدو طبيعية ، ولا يكون استخدام المصادر الضوئية المنخفضة إلا في الحالات الخاصة التي تتطلب مثل هذا التأثير ، وأن تكون مستندة إلى سبب منطقي مناسب في نفس الوقت .

(ج) أما الموضوع الثالث الخاص بعناصر لغة الضوء المستمدة من ضوء النهار. فهو الذي يشكل محور دراسة الفصل الثاني من منهج الإبداع وهو «التكوين» .

مصادر التقديم والفصل الأول / باب أول

١- ماهر راضي . د: فن الضوء (القاهرة : جمعية معامل الألوان ٢٠٠٤).

٢- المرجع السابق . ص١

٣- الموضوع نفسه

٤- ماهر راضي فن الضوء . المرجع السابق . ص ص ١-٣

٥- المرجع السابق . ص٢

٦- جيروم ستولنيتز : النقد الفني . ترجمة :فؤاد زكريا . د. (بيروت : المرسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨١) .

٧- المرجع السابق ص ٣٣٣ .

٨- المرجع السابق ص ٣٢٩

٩- ناجي فوزي د: النقد ا لمصري للعناصر المرئية في الفيلم السينمائي. رسالة دكتوراه . غير منشورة (القاهرة أكاديمية الفنون. المعهد العالي للنقد الفني. ١٩٩٣) ص ٨٨ .

١٠- جيروم ستولنيتز : المرجع السابق . ص٣٢٢ .

١١- ناجي فوزي . د: النقد المصري للعناصر المرئية في الفيلم السينمائي . المرجع السابق ص

. ٩٠

١٢- زكريا إبراهيم . : مشكلة الفن (القاهرة : مكتب . مصر . ١٩٧٩) ص ٤٦ .

١٣- جيروم ستولينتز : المرجع السابق . ص ص ٣٧٣ - ٣٧٥ .

١٤- المرجع السابق . ص ص ٣٧٦ - ٣٧٧

١٥ زكريا إبراهيم . : المرجع السابق ٤٨

١٦ هربرت ريد : الفن والمجتمع . ترجمة : فارس متري ضاهر (بيروت : دار القلم . ١٩٧٥) ص ١٧ .

١٧- ناجي فوزي : النقد المصري للعناصر المرئية .. . المرجع السابق ص ٩٣ .

١٨- ماهر راضي : فن الضوء . المرجع السابق . ص٣ .

١٩- الموضع نفسه .

٢٠- المرجع السابق . ص ص ٣-٦ .

٢١- المرجع السابق ص٥.

٢٢- المرجع السابق ص ص ٦-٨ .

٢٣- المرجع السابق ص٧ .

٢٤- المرجع السابق ص٨ .

٢٥- الموضع نفسه .

٢٦- المرجع السابق ص٩ .

٢٧- المرجع السابق ص ١٠ .

٢٨- المرجع السابق ص ص ١٤-٢١.

٢٩- المرجع السابق ص ٢١.

٣٠- المرجع السابق ص ٢٩.

٣١- المرجع السابق ص ص ٢٢-٢٣ .

٣٢- المرجع السابق ص ٢٣ .

٣٣- الموضع نفسه .

٣٤- المرجع السابق ص ٢٥ .

٣٥- المرجع السابق ص ص ٢٦-٢٨ .

٣٦- المرجع السابق ص ص ٣٤-٣٥ .

٣٧- المرجع السابق ص ٣٦ .

٣٨- الموضع نفسه .

الفصل الثاني
التكوين

تمهيد :

إذا كان الفصل الأول الخاص بالتعريف بمنهج الإبداع في إضاءة الصورة، يتصل بتفسير المفاهيم المتعلقة بمثل هذا المنهج ، على نحو ما فصلناه سابقاً فإن الفصل الثاني من منهج الإبداع ، الخاص بتناول تكوين هذا المنهج، من المنوط به أن يوضح الفعاليات التي يرى «ماهر راضي» أن من شأنها العمل على تطبيق هذا المنهج في نهاية المطاف . ومن ثم فإننا نستطيع أن نلاحظ أن «ماهر راضي « يقدم عرضاً لعناصر لغة الضوء . باعتبار أنها هي العناصر التي يقوم عليها تطبيق منهج الإبداع في الصورة الضوئية بصفة عامة . وفي إبداع الصورة السينمائية على نحو خاص .

وتتكون عناصر لغة الضوء من أربع أساسية هي : الضوء الرئيسي والضوء المساعد (المالئ للظلال) . زوايا سقوط الضوء . نسبة تباين الإضاءة . اللون .

واللافت للانتباه بالنسبة إلى هذه العناصر الأربعة أنها ترتبط ببعضها البعض ارتباطاً عضوياً . بحيث أن التغيير في أحدها من شأنه أن يؤثر في بقيتها .

١ - الضوء الرئيسي والضوء المساعد

(أ) الضوء الرئيسي Key Light (١) هو الضوء الصادر عن ما يفترض أنه مصدر الإضاءة الرئيسي



في مكان التصوير، ومن شأنه أن ينتج الشكل العام للإضاءة داخل إطار الصورة . وبناء على ذلك فإن الضوء الرئيس هو ما يبدأ به مدير التصوير السينمائي للإعداد لإضاءة مكان التصوير . ومن ثم فهو الضوء الذي يعبر عن تلك الإضاءة التي يفترض أنها تشكل مكان التصوير وتشكل محتوياته من أجسام موجودة فيه وتقع داخل إطار الصورة، وبالتالي فإن مدير التصوير يكون مكلفاً بمحاكاة المؤثرات المنطقية الناجمة عنه .

وفي كل الحالات فإن التأثيرات الإضائية الناجمة عن مصدر الضوء الرئيسي، في مكان التصوير، تتوقف على شكل هذا المصدر وعلى نوع الإضاءة المنبعثة منه .

وبناء على اختيار مصدر الضوء الرئيسي في مكان التصوير ، تتوقف مجموعة من العوامل الأخرى الخاصة بتكوين الصورة الضوئية ، وهي تنحصر في ثلاث : الأول أن الضوء الرئيسي، باعتباره الضوء الذي يسود مكان التصوير ، فإن على أساسه يقوم مدير التصوير بقياس التعريض الضوئي الصحيح الذي يتناسب مع درجة حساسية الفيلم المستخدم في آلة التصوير . وذلك بغرض إنتاج صورة ذات تعريض صحيح . والعامل الثاني يتمثل في الدور المنوط بالضوء الرئيسي باعتباره الضوء الذي من شأنه أن يحدد الزمان الخاص بمكان التصوير . وهو الأمر الذي من شأنه إضفاء طابع الحيوية على الصورة الضوئية . ويتمثل العامل الثالث في أن تحديد مصدر الضوء الرئيسي من حيث نوعه ومكان وجوده في مكان التصوير من شأنه أن

يحدد الضوء المساعد المناسب لملء الظلال .

(ب) أما الضوء المساعد(٢) أو الإضاءة المالئة للظلال Fill Light (Filler) فهي الإضاءة التي الهدف منها هو تخفيف حدة الظلال الناجّة عن مصدر الضوء الرئيسي في مكان التصوير بصفة عامة . سواء كان ذلك بالنسبة لمكان التصوير ذاته أو بالنسبة للمكونات الموجودة به من أجسام مختلفة (أشخاص . أثاثات. مكملات مكانية أخرى) وإضفاء الضوء المالئ للظلال على مكان التصوير هو محاكاة مباشرة لإضاءة النهار الطبيعية؛ ذلك أن الأشعة الضوئية المنتشرة في قبة السماء. وتلك المنعكسة من الأسطح والأجسام. كلاهما يعمل على تخفيف حدة الظلال الناجّة عن الضوء الرئيسي في الطبيعة وهو ضوء الشمس .

وتختلف طريقة إعداد الضوء المساعد أو الضوء المالئ للظلال في التصوير السينمائي بحسب مقاس المنظر المستخدم في اللقطة السينمائيه. فهو يختلف في المناظر العامة (اللقطات الواسعة) عن المناظر الكبيرة (اللقطات المقربة) ففي الأولى Long Shot يكون مكان مصادر الإضاءة . المالئة للظلال هو من أعلى مكونات المكان (أعلى الديكور) . حيث يتم إعداد عواكس للضوء (ستائر بيضاء . أسطح صلبة فضية . أسطح صلبة بيضاء) في أعلى الديكور . ويتم اسقاط الضوء عليها . لينعكس بدوره إلى مكونات المكان (الديكور) في شكل إضاءة منعكسة ذات طبيعة ناعمة . من شأنها أن تخفف حدة الظلام الناجّة عن مصدر الضوء الرئيسي . ولكن

من الممكن توجيه الإضاءة المائلة للظلال بصفة مباشرة نحو وجوه الممثلين في لقطات المنظر الكبير (اللقطات المقربة) Close Up . بغرض التخفيف المباشر لحدة الظلال الناجمة عن مصدر الضوء الرئيسي على وجه الممثل . ولذلك فإنه كثيراً ما يستخدم لذلك مصدر ضوء من شأنه إصدار أشعة متفرقة وليست متوازية . ويكون مكانها عادة فوق عدسة التصوير المستخدمة في آلة التصوير . فلا ينشأ عنها أية ظلال بأية درجة . كما أن من شأن مثل هذه الإضاءة على هذا النحو أنها تضئ عين الإنسان لأنها تنعكس في حدقة العين ذاتها . فتضفي عليها لمعاناً وبريقاً .

وبناء على تحديد الإضاءة المائلة للظلال في مكان التصوير تتحدد مجموعة من العوامل المهمة المؤثرة في تكوين الصورة الضوئية . وهي تنحصر في ثلاثة : الأول منها أنها تعتبر العنصر الأساسي المؤثر في تحديد شدة الظلال في الصورة. فكلما مالت الظلال على الكثافة والشدة فهي تشير إلى الميل إلى الجانب الأسود من سلم التدرج اللوني للصورة الضوئية . وهو الذي يتكون من تدرجات رمادية متفاوتة الكثافة. تنتهي في طرفها الكثيف جداً إلى اللون الأسود . وفي طرفها الأقل كثافة إلى اللون الأبيض . وبناء على ذلك يتحدد الشكل الفني للصورة الضوئية بصفة نهائية : إما أن تكون من طبقة إضاءة منخفضة (بسبب كثافة الظلال وحدتها النائشين عن إضاءة مائلة للظلال ضعيفة) أو أن تكون من طبقة إضاءة عالية (بسبب انخفاض

كثافة الظلال وانخفاض حدتها الناشئين من إضاءة مالئة للظلال قوية) . وفي كل الحالات فإن من شأن هذا التحديد الإيحاء بحالات نفسية وانفعالية تتسق والشكل الفني للصورة . الذي يتوقف على العلاقة بين الضوء الرئيس والضوء المالئ للظلال . وثاني هذه العوامل هو أن الضوء المالئ للظلال يمثل الطرف الآخر لطرف من طرفي الصراع في الصورة الضوئية . فهو الطرف المقابل للضوء الرئيسي؛ إذ أن تحديد شدة الضوء المالئ للظلال من شأنه أن يؤثر في قيمة تباين الإضاءة . ذلك أن الضوء المالئ للظلال يعد هو المتغير الوحيد في عناصر التكوين الضوئي للصورة . الذي يمكن لمدير التصوير أن يتصرف من خلاله للتأثير على شكل هذا التكوين. فالضوء الرئيسي ثابت ومرتبط بدرجة حساسية الفيلم للضوء . وبالتعريض الصحيح. وكل من سرعة آلة التصوير (زمن التعريض) وفتحة العدسة (كمية الضوء) . والعامل الثالث المؤثر من الإضاءة المالئة للظلال يتصل. في أهميته بالتصوير السينمائي على نحو أكثر خصوصية. حيث يوجد عدد كبير من مصابيح الإضاءة الخاصة بإضاءة المكان (الديكور) ومحتويات المكان من الأشياء. مثل الأثاثات وغيرها (أكسسوار) ولما كانت القاعدة الأساسية في حرفيات الإضاءة السينمائية تقضي بعدم تداخل الأشعة الصادرة من أحد المصابيح مع الأشعة الصادرة من مصباح آخر (أو أكثر) وألا يظهر أكثر من ظل واحد لنفس الجسم الواحد . ولذلك فإن مدير التصوير يتحاشى ذلك بأن يترك فاصلاً مظلماً (من الظل) بين مساحات الضوء الناتجة عن المصابيح المتعددة .

ويكون من شأن الضوء المالئ للظلال أن يخفف من حدة هذه المناطق المظلمة (أو حدة هذه الظلال الفاصلة) حتى لا تلاحظها عين المتفرج الذي يشاهد الصورة السينمائية.

٢ - زوايا سقوط الضوء

(أ) يذكر معجم الفن السينمائي أن «زاوية سقوط الضوء هي الزاوية المحصورة بين الشعاع الساقط على السطح والخط العمودي على هذا السطح عند نقطة السقوط «(٣) . والمعنى بزاوية سقوط الضوء هنا هي العلاقة بين مصدر الضوء وآلة التصوير . واستناداً إلى هذه العلاقة فإن تغيير زاوية سقوط الضوء يؤدي إلى تغير في مساحات كل من الضوء والظل . وعن طريق مثل هذا التغير يتمكن مدير التصوير من تصميم الإضاءة بما يتفق والتأثير النفسي المراد منها . بحسب السياق الدرامي للفيلم السينمائي الروائي . وفي هذا المجال فإن أغلب مديري التصوير يتفقون على أنه كلما زادت «الدرجة الانفعالية « في السياق الدرامي للفيلم يزيد ميل زاوية سقوط الشعاع الضوئي بما ينشأ عنه من زيادة في مساحات الظلال مع مايقابلها من نقص في مساحات الضوء .

(ب) وقد جرى العمل في التصوير السينمائي الداخلي على تحديد أنواع زوايا سقوط الضوء في سبع زوايا أساسية هي : الضوء الأمامي . الأمامي الجانبي. الجانبي . الجانبي الخلفي . الخلفي

، العلوي ، المنخفض . ونستطيع أن نلاحظ من المسميات السابقة أن أنواع الزوايا الخمس الأولى هي تتصل في علاقتهما بألة التصوير من خلال المستوى الأفقي ، أما الزاويتان السادسة والسابعة فإنهما تتصلان في علاقتهما بآلة التصوير من خلال المستوى الرأسي .

* والضوء الأمامي Front Light هو الضوء الساقط بأشعة موازية للمحور البصري لعدسة التصوير ، ولأنه كذلك فهو يسقط بمواجهة الجسم الواقع أمام آلة التصوير السينمائي . ونادراً ما تستخدم هذه الزاوية كإضاءة رئيسية بصفة عامة ، ولكنها تستخدم على هذا النحو في حالات طبقة الإضاءة العالية ، ذلك أنها تؤدي إلى تسطيح الأبعاد ، وتختفي معها الظلال . إلا أن هذه الزاوية لسقوط الضوء تستخدم بصفة أساسية في الإضاءة المالئة للظلال بصفة عامة ، وتستخدم في إضاءة العين في لقطات المنظر الكبير للوجه الإنساني على نحو خاص . والعيب الأكثر وضوحاً في استخدام الإضاءة الأمامية هو أن حركة الممثل (موضوع التصوير) في اتجاه آلة التصوير يترتب عليها زيادة شدة الضوء الواقع عليه ، لأنه بمثل هذه الحركة يقترب من مصدر الضوء ذاته. وطبقاً لقانون التربيع العكسي في الضوء فإن شدة الضوء تتناسب تناسباً عكسياً بمقدار مربع المسافة بين مصدر الضوء والجسم الساقط عليه أشعة هذا المصدر. . لذلك تزيد شدة الضوء بقدر كبير مع حركة الممثل تجاه آلة التصوير في حالة ما إذا كانت الإضاءة أمامية .

* أما الضوء الأمامي الجانبي Front Side Light فهو الذي ينتج عن استخدامه في تصوير الوجوه ما يعرف باسم ضوء المثلث Tringle Light لأنه ينتج عن الإضاءة بهذه الزاوية مثلث من الضوء على الجانب الآخر للوجه مع زيادة مساحات الظلال بصفة عامة ، مما يترتب عليه تجسيم موضوع التصوير، أي التأكيد على الأبعاد الثلاثة لموضوع التصوير .

* وفي الضوء الجانبي Side Light تزيد نسبة مساحة الظلال ، وتزيد نسبة التجسيم . ويتفق أغلب مديري التصوير السينمائي على أن هذه الزاوية لسقوط الضوء هي من أنسب زوايا المصادر الأساسية للضوء ، فضلاً عن أن من شأنها أن تضئ نصف الوجه ونترك نصفه الآخر في الظلام .

* ويطلق على الضوء الجانبي الخلفي Back Side Light اسم «إضاءة التحديد « أو « إضاءة حواف الموضوع Rim Light »، فإضاءة حواف الموضوع هي التي تحدد هيئته ، وفي نفس الوقت فإنه يترتب على هذا النوع من زوايا سقوط الضوء زيادة المساحات الواقعة في منطقة الظلال ، أي زيادة المساحات السوداء داخل إطار الصورة . ومن جهة أخرى فإن هذا التحديد أيضاً يساعد على تجسيم موضوع التصوير ، ولكن يبقى أن مثل هذه الإضاءة يكون من شأنها تكوين الإحساس بالغموض ، الذي يرفع من درجة التأثير النفسي لدى المتفرج على الفيلم الروائي .

* والضوء الخلفي Back Light هو زاوية الإضاءة العكسية للضوء الأمامي ، فيكون فيها مصدر



الضوء مواجهاً لآلة التصوير . ومن شأن هذه الإضاءة أن تعمل على فصل موضوع التصوير عن الخلفية الواقعة وراءه في مكان التصوير. ومن المهم الإشارة إلى أن الضوء الخلفي هو كذلك (خلفي) بالنسبة لآلة التصوير وليس بالنسبة لموضوع التصوير . ومن شأن مثل هذا الضوء الخلفي أن يرسم هالة ضوئية حول موضوع التصوير (الممثل) . وكما أن ذلك من الممكن أن يؤسس حالة عاطفية تجاه الموضوع بسبب مثل هذا الوضع . فإنه في المقابل يزيد من حالات التوتر والغموض بسبب المساحات الكبيرة من الظلال . وغلبة المساحة السوداء على مجموع مساحة الصورة .

* والضوء العلوي Top Light من شأنه أن يزيد من نسبة الظلال. ذلك أن الضوء لا يصل إلا إلى الخطوط والمساحات الأفقية لموضوع التصوير (أو في مكان التصوير). في مقابل حرمان الخطوط الرأسية من الإضاءة . وينتج عن تصوير الشخصيات بهذه الإضاءة نوع من النشوه في وجه الشخصية. نتيجة للظلال القوية التي توجد أسفل المناطق البارزة (مثل تحت الأنف). وكذلك تلك التي توجد في المناطق الغائرة (تجويف العين) . مثل هذه التشوهات عادة ما تناسب تصوير الشخصيات الشريرة . وذلك بحسب الاتجاهات التقليدية في التصوير السينمائي.

* وكثيراً ما يسمى الضوء المنخفض Low Angle Light باسم « ضوء الجريمة « Criminal Light. فالتشويه الذي ينتج عند استخدام هذا الضوء في إضاءة الشخصية يتفق مع التأثير الناتج من

استخدام اللص لمصباحه اليدوي (البطارية) أثناء ممارسته لفعل السطو . وعلى نحو عام فإن الضوء المنخفش من شأنه زرع الإحساس بالخوف أو التوتر. وذلك بسبب وجود ظلال للموضوعات المصورة على الجدران وإمكانية ظهورها أكثر ارتفاعاً من مستوى الجسم موضوع التصوير .

٣ - نسبة تباين الإضاءة

(أ) نسبة تباين الإضاءة (٥) هي النسبة بين الضوء الرئيسي (الذي يعتبر أعلى درجة) وبين الضوء المالي للظلال في الصورة الضوئية . وهي التي تحدد الشكل الفني للصورة. من ناحية تحديد طبقة الإضاءة الغالبة عليها. فزيادة نسبة التباين تشير إلى طبقة الإضاءة المنخفضة. وانخفاط هذه النسبة بشير إلى طبقة الإضاءة العالية . واستناداً إلى ذلك. فإن نسبة التبان الضوئي من شأنها أن تكون وسيلة للتعبير عن نواح معنوية متعددة. لأنها ترتبط بتأثيرات نفسية تجاه الإضاءة وظروفها فمن الناحية التقليدية تشير نسبة التباين العالية إلى أحاسيس الخوف والرهبة والتوجس بصفة عامة. بينما توحي نسبة التباين المنخفضة بأحاسيس الأمان و الراحة والمشاعر المرهفة . واستناداً إلى ذلك فإن من شأن نسبة تباين الإضاءة أن توحي بنوع الدراما التي يحتويها الفيلم السينمائي التمثيلي (الروائي) . وفي كل الحالات يتوقف اختيار نسبة تباين الإضاءة على خيال مدير التصوير السينمائي؛ استناداً إلى الشكل الفني الذي يقرر

اختياره كوسيلة للتعبير بالإضاءة السينمائية .

والمعادلة العلمية التي بناء عليها يتم تحديد نسبة التباين هي :

نسبة تباين الإضاءة = الضوء الرئيسي Key Light + الضوء المالئ للظلال Fill Light

الضوء المالئ للظلال Fill Light

لكن هناك جانباً من مديري التصوير السينمائي يستخدمون معادلة أخرى ، يلتمسون فيها سهولة الحساب بطريقة مباشرة ، مع يُسر التنفيذ العملي في موقع التصوير ، وهي على النحو التالي :

نسبة تباين الإضاءة = الضوء الرئيسي Key Light

الضوء المالئ للظلال Fill Light

وفي كل الأحوال فإن مدير التصوير السينمائي ، وهو الذي يحدد نسبة التباين الضوئي ، فإنه يخضعها للشكل النهائي للصورة التي يتخيل أنه يناسب الطابع الدرامي للفيلم الروائي الذي يصوره . واستناداً إلى هذه الفكرة فإن «ماهر راضي»، وهو يشير إلى تأثير نسبة التباين على التوزيع الإضائي للفيلم . فهو يرى أنه غالباً ما تكون هذه النسبة منخفضة في بداية الفيلم ، حيث يتم عرض المعلومات والتعرف على الشخصيات بالنسبة للمتفرج ، وهو الأمر الذي يتطلب وضوحاً في الرؤية، لتصل المعلومات له واضحة بدون غموض ، ثم تتزايد نسبة

تباين الإضاءة . فترتفع تبعاً لتطور الصراع الدرامي في الفيلم الروائي، حتى يصل إلى الذروة مع نهاية الفيلم (٦) . وفي كل الأحوال فإن « ماهر راضي » يرى أن نسبة التباين تتناسب طردياً مع الحالة الانفعالية لشخصيات الفيلم وأحداثه . فتزداد نسبة تباين الإضاءة مع زيادة درجة الحالة الانفعالية وتنخفض هذه النسبة بانخفاض درجة الحالة الانفعالية .

(ج) وتحديد نسبة تباين الإضاءة في العمل الفيلمي يتطلب من مدير التصوير السينمائي الوقوف على جانب من المعلومات . والإلمام بطريقة الاستفادة منها، فهو يجب أن يتعرف على مفهوم «السطوع الضوئي» ودرجاته . كما يجب عليه أن يلم بالطريقة الصحيحة لتقدير «التعريض الضوئي» المناسب للفيلم السالب المستخدم في التصوير، ومن ثم يجب عليه الاحاطة بعناصر التعريض الرئيسية وهي سرعة حساسية الفيلم وسرعة الغالق الدالة على زمن التعريض . وفتحة العدسة وشدة الضوء . فضلاً عن الإلمام باستخدام مقياس التعريض الضوئي بأنواعه الثلاثة الخاصة بقياس الضوء الساقط والضوء المنعكس والضوء المنعكس لمنطقة مركزة (٧) .

(د) وكما سبق الإشارة . فإن نسبة تباين الإضاءة هي التي من شأنها أن تحدد «الشكل الفني للصورة» . وهو ما يشير إليه «ماهر راضي» بأنه «طبقة الإضاءة Key of Light»، التي يعرفها بأنها مجموعة الدرجات اللونية السائدة التي تكسو الصورة وتشكل هيئها وتعطي الطابع

العام لها . فكلما زادتت نسبة الأبيض في الخليط الذي يكون مجموعة درجات ألوان الصورة فهي تميل نحو طبقة الإضاءة العالية High Key. وبالعكس تميل نحو طبقة الإضاءة المنخفضة Low Key إذا كانت ألونها السائدة هي الأسود وما يجاوره من درجات (٨) .

(هـ) ولكن «ماهر راضي» يشير إلى إمكانية تصنيف طبقة الإضاءة إلى ثلاث حالات . فلا يقتصر التصنيف على حالتي الطبقة العالية والطبقة المنخفضة . وإنما يمكن إضافة طبقة ثالثة وهي ما يسميها باسم طبقة الإضاءة المتوسطة «Medium Key». وهو يشرح وجهة نظره في هذا الشأن بالتفصيل وذلك على النحو التالي :

«ونستنتج مما سبق أن سلم التدرج اللوني قد قُسم إلى منطقتين فقط . وهما منطقة اللون الأبيض High Key ومنطقة اللون الأسود وهي Low Key وهما طرفا سلم التدرج اللوني . ولم يذكر أي شئ عن منطقة الوسط وهي منطقة اللون الرمادي . وهي ما نقترح إضافتها تحت اسم طبقة الإضاءة المتوسطة Medium Key للأسباب التالية :

إن طبقة الإضاءة العالية تتميز بأن نسبة إضاءتها لا تزيد عن (١ : ٢). كما أن طبقة الإضاءة المنخفضة تبدأ بنسبة الإضاءة (١ : ٦). وبذلك نجد أن نسبة تباين الإضاءة من (١ : ٣) إلى (١:

٥) غير موجودة . وبذلك نجد (أن) منطقة الوسط لا يوجد تحديد للشكل الفني لها . علماً بأن هذه المنطقة هي المنطقة المحايدة . حيث الأحداث العادية في الفيلم . والتي لا تحتاج إلى صراعات . وهذه المنطقة تحتل حوالي ٧٠٪ من زمن الفيلم . ورغم ذلك لا يوجد أي توصيف فني لهذه المنطقة . ولذلك فهناك ضرورة ملحة لتوصيف هذه المنطقة واستخدام الألوان الرمادية بتدريجاتها في إيجاد شكل فني يعبر عن الأحداث العادية للإنسان وللأحداث . وأن الفيلم ليس فرحاً فقط أو حزناً فقط . وليس أبيض وأسود. لذلك فإن المنطقة الرمادية لها من الأهمية ما يجعلها تبرز القيمة الفنية للضوء والظل . كما أن درجات الألوان ما بين الأبيض والأسود تستطيع أن تحقق شكلاً فنياً أو طبقة إضاءة من الدرجات الرمادية مع الأبيض والأسود» (٩) .

(و) واستكمالاً لبحث دور طبقة الإضاءة في تحديد الشكل الفني للصورة . فإن «ماهر راضي» يشير إلى موضوع إضافة عنصر اللون إلى طبقة الإضاءة . ذلك أن « سلم التدرجات اللونية» Tonal Scale هو سلم درجات خاص بالأسود والأبيض . وإضافة اللون لهذا التدرج يقتضي أن يكون اللون مناسباً لطبقة الإضاءة . ومن ثم فإن انقاص تشبع الألوان . بخلط الألوان بالأبيض . يتناسب مع طبقة الإضاءة العالية . وتستخدم الألوان المشبعة بخلطها باللون الأسود. بما يتناسب مع طبقة الإضاءة المنخفضة (١٠) .



٤ - اللــون

الضوء هو أصل اللون . ومن ثم فإن دخول عنصر اللون مع الضوء يكسبه خاصية جديدة في مجال التعبير الفني . وذلك لما له من تأثير نفسي مباشر على الإنسان . وهو ذات التأثير النفسي الذي يتعرض له المتفرج على الفيلم السينمائي الذي يتم تصويره بنظام الألوان . ويعرض «ماهر راضي» لهذه الفكرة من خلال دراسة ثلاثة موضوعات هي : التوازن اللوني- التأثير النفسي للألوان - التشكيل الجمالي للألوان (١١) .

(أ) والمقصود بالتوازن اللوني . في التصوير بنظام الألوان . هو أن تتناسب درجة حرارة اللون التي يكون الفيلم الحساس معداً لها مع مصادر الإضاءة التي يستخدمها مدير التصوير؛ بحيث تتفق خصائص الأشعة الضوئية المتخللة مع خصائص الأشعة المعد لها الفيلم . فإذا كان هناك اختلاف بين الأثنين . فإن الاستعانة بالمرشحات الضوئية (الملونة) من شأنها أن تعمل على تحقيق هذا التوازن بين الفيلم (السالب) ومصادر الضوء (في مكان التصوير) . وفي كل الحالات فإن استخدام المرشات الضوئية الملونة من أجل تحقيق هذا التوازن اللوني يتم من خلال طريقتين . فإما يتم استخدام مرشحات ضوئية يتم وضعها امام عدسة التصوير (على آلة التصوير). أو استخدام مرشحات يتم وضعها على مصادر الإضاءة ذاتها .

(ب) ومن وجهة أخرى . فإن للألوان تأثيرها النفسي على الإنسان . بما يمكن أن تثير فيه من أحاسيس معينة . تستند إلى ما يمكن أن يرتبط بالألوان المختلفة من دلالات مثل الوزن البصري للون . وخداع النظر . والإحساس بالحرارة . والشعور بالمرح و الحزن . فالوزن البصري للون يعني أن الألوان تختلف في تأثيرها النفسي بما يتصل بفكرة الإحساس بالوزن. فالأسطح ذات الألوان الباردة والفاتحة تظهر للعين أخف وزناً بالنسبة لذات الألوان الساخنة والأكثر قتامة . واختلاف الألوان من شأنه أن يسبب خداعاً للنظر يتصل بالمساحات والحجوم . فالألوان الباردة . وعلى الأخص الزرقاء الفاتحة تظهر للعين وكأنها ترتد للخلف.فتوحي باستاع الحيز الفراغي. في حين أن الألوان الساخنة توحي بتقليص المسافة بينها وبين من يراها . وفي كل الأحوال فإن ارتباط النظر بالألوان بفكرة الإحساس بالحرارة يستند إلى مشاهدات الطبيعة ذاتها . فألوان النار الحمراء وشمس الشروق والغروب البرتقالية توحي بالحرارة والدفئ . وألوان السماء الزرقاء ومثيلتها المرئية لأسطح البحار والحيطات توحى بفكرة البرودة . وهكذا . وأخيراً فإن للألوان تأثيرها في تأسيس مشاعر المرح والحزن . ذلك أن الألوان غير المشبعة (الفاتحة) هي تشيع الإحساس بالمرح . في حين أن الألوان الأكثر تشبعاً (القاتمة) تبعث الميل إلى الحزن .

(ج) ويوضح «ماهر راضي» أن « التشكيل الجمالي للون « (١٢) في إطار الصورة هو أحد الأهداف الفنية التي يسعى إليها مدير التصوير . باعتبار أن اللون عنصراً من عناصر التعبير الفني .

ومن ثم يجب استخدامه وفقاً للأسس التي تجعله مؤثراً في أحاسيس المتلقي . ويتسعرض «ماهر راضي» مجموعة من المعلومات المهمة في هذا المجال مثل الفرق بين «ألوان الصبغات « و» ألوان تحليل الضوء» . وأن انسجام الألوان يعتمد على وصف اللون ذاته من خلال التعرف على أصله الذي يميزه (أحمر - أخضر - أزرق - أصفر - إلخ) ودرجة تشبعه التي تدل على مدى نقائه . كما يشير إلى مفهوم الألوان المكملة لبعضها . و «الألوان المترابطة «. ثم يصل إلى أن تحقيق الشكل الجمالي للون يمكن أن يتم من خلال أحد أسلوبين . الأول منهما هو أسلوب تباين الألوان. color contrast سواء من حيث أصل اللون (الأحمر مع الأزرق أو الأحمر مع السيان) أو من حيث درجة تشبع أصل اللون الواحد . أو التباين الذي يجمع بين أصل اللون ودرجة تشبعه معاً . والأسلوب الأخر الذي من شأنه تحقيق الشكل الجمالي للون هو أسلوب «توافق الألوان» color harmony وهو يعني به التناسق بين الألوان واتسجامها . نتيجة تجاور الألوان مع بعضها (أحمر وأخضر أو أخضر وأزرق) أوتقاربها في درجة التشبع . أو تقاربها الناتج عن مشابهاتها في الطبيعة مثل التقارب بين الألوان الساخنة في مقابل التقارب بين الألوان الباردة. ولتوافق الألوان أشكال مختلفة . فمنها توافق درجة تشبع اللون الواحد . وتوافق الألوان المكملة لبعضها . وتوافق الألوان المترابطة .

مصادر الفصل الثاني / الباب الأول

١- ماهر راضي : فن الضوء . المرجع السابق ص ص ٣٧-٣٨ .

٢- المرجع السابق . ص ص ٣٨ - ٣٩ .

٣- المرجع السابق . ص ٤٠ .

٤- المرجع السابق ص ص ٤٠-٤٤ .

٥- المرجع السابق ص ص ٤٥-٧٠ .

٦- المرجع السابق ص ٤٧ .

٧- المرجع السابق ص ص ٤٧-٥٩ .

٨- المرجع السابق ص ص ٦٠-٦١ .

٩- المرجع السابق ص ٦١ .

١٠- المرجع السابق ص ٦٢ .

١١- المرجع السابق ص ص ٧٠ -٨٣ .

١٢- المرجع السابق ص ص ٧٦-٨٣ .

الفصل الثالث
التطبيق

تمهيد :

إذ كنا نقتفي «منهج الإبداع» في إضاءة الصورة السينمائية عند مدير التصوير السينمائي «ماهر راضي» بالولوج من خلال . «التعريف « بهذا المنهج (الفصل الأول من هذا الباب) للوقوف على مفهومه . ثم بالبحث في عناصر «التكوين» التي يقوم عليها هذا المنهج (الفصل الثاني من هذا الباب). فإن ذلك يُعد بمثابة المقدمة المنطقية للوصول إلى أسلوب «التطبيق» لهذا المنهج . وهو ما نجد أن «ماهر راضي» يقدمه تحت عنوان « الرسم بالضوء» (١).

ولكن القراءة المدققة لمنهج الإبداع في الإضاءة السينمائية عند «ماهر راضي» تشير إلى أنه يركز في منهجه هذا على علاقة الضوء بالفيلم السينمائي الروائي (الفيلم التمثيلي) على نحو خاص . وبذلك فإن لعلم «الدراما» وجوده القوي ضمن هذا المنهج . فلا يقتصر موقف «ماهر راضي» في تطبيق منهج الإبداع عنده على مسألة أسلوب الرسم بالضوء. وإنما يشفع ذلك بدراسة «دراما الضوء»(٢) : استكمالاً لمفهوم الرسم بالضوء. في علاقة عضوية واضحة . فالرسم بالضوء لا تتضح قيمته الفنية الفعلية بأكثر من وضوحها في الفيلم التمثيلي . أي في الفيلم الذي يقوم على الدراما . ودراما الضوء لا يمكن تحقيقها على النحو الذي يتسق مع مسماها إلا من خلال أسلوب الرسم بالضوء .

واستناداً لما سبق يبحث هذا الجانب من الدراسة في عدة موضوعات تتصل بكل من مسألتي « الرسم بالضوء » و « الطابع الدرامي للضوء في الفيلم الروائي (التمثيلي) »، وهي :

١- أسلوب الرسم بالضوء وأهم مواصفاته .

٢- البناء الضوئي للفيلم التمثيلي (الروائي) .

٣- التأثيرات الضوئية .

٤- الهدف من الرسم بالضوء (من خلال كل من تكوين الصياغة الضوئية للقطة التاسيسية، وإضاءة المنظر الكبير للوجه الانساني) .

١ - أسلوب الرسم بالضوء وأهم مواصفاته

الرسم بالضوء هو أسلوب فني يستخدمه فنان الصورة السينمائية بغرض التعبير عن الأحداث الدرامية في الفيلم التمثيلي . بما يحقق الإثارة المناسبة لخيال المتفرج على الفيلم . وعلى ذلك فإن أسلوب الرسم بالضوء لا يتعلق بالمعنى الفيزيائي المعنى بتأثير الضوء على الطبقة الحساسة للفيلم السالب عند سقوطه عليها (من خلال عدسة التصوير) . وإنما هو أسلوب يتصل بفكرة التعبير الفني « . الذي يؤكد على القيمة الفنية للصورة الضوئية (راجع الفصل الأول / الباب الأول من الكتاب). فإذا كان المصور راسم اللوحات الفنية (Painting) عادة



ما يستخدم ألوانة للرسم على سطح أبيض فإن مدير التصوير السينمائي يبدأ دائماً بالرسم بالضوء على سطح أسود . وقد يثور تساؤل كيف يتم ذلك مع أن العرض السينمائي يتم بإسقاط الضوء على سطح أبيض وهو شاشة العرض ؟ ولكن الحقيقة العلمية هو أنه لا يتم إسقاط الضوء على شاشة العرض السينمائي إلا في وسط مظلم تماماً . أي أن شاشة العرض البيضاء لا قيمة لما تحمله من صفة لونية . وهي الأبيض . عندما لا يسقط عليها أي شعاع ضوئي . ومن ثم فهي بالفعل «سطح أسود» بهذا المعنى .

واستناداً إلى الفكرة السابقة. وهي استخدام الضوء للتعبير عن الأحداث الدرامية في الفيلم التمثيلي . فإن أسلوب الرسم بالضوء لهذا الغرض يتطلب البحث في عدد من الموضوعات للإلمام به . وفي مقدمة هذه الموضوعات تأتي عناصر هذه الأسلوب للتأكيد على التعريف به . وبعد ذلك تبرز فكرة البناء الضوئي للفيلم التمثيلي كتطبيق مباشر لأسلوب الرسم بالضوء . كما توضح التأثيرات الضوئية تفاصيل عملية الرسم بالضوء . ويعتبر كل من «اللقطة التأسيسية» و« اللقطة القريبة» (المنظر الكبير) هما أهم هدفين يتوصل لهما مدير التصوير من خلال الرسم بالضوء. وهي جميعاً تحقق الجانب التطبيقي في منهج إبداع الضوء السينمائي عند « ماهر راضي « .

٢ - أهم مواصفات أسلوب الرسم بالضوء

إن استخدام مدير التصوير السينمائي لأسلوب الرسم بالضوء يتطلب منه اهتماماً خاصاً بالتخطيط لتوزيع الإضاءة على المساحات والسطوح التي يتكون منها مكان التصوير الظاهر في إطار الصورة وعلى الأجسام المتواجدة في هذا المكان . وبالأخص على الممثلين . وذلك من خلال العمل على تحقيق نوع من التوازن في العلاقات بين كل من الضوء والظل في مكان التصوير وعلى الموضوعات الموجودة فيه .

واستناداً إلى ما سبق فإن أهم مواصفات أسلوب الرسم بالضوء التي يذكرها «ماهر راضي» تتمثل في ستة وهي : تحديد مكان مصدر الضوء الرئيسي . التاكيد على البعد الثالث . استخدام اسلوب الإضاءة المعروف باسم «الكيارو سكور» « الاهتمام بالتجسيم . تحديد نسبة التباين . تحديد طبقة الإضاءة(٣) .

والمقصود بتحديد مكان مصدر الضوء الرئيسي هو تحديد الاتجاه الذي يأتي منه الضوء الرئيسي بالنسبة لآلة التصوير (الكاميرا) . وهو ما يعني بتحديد اتجاه الضوء السائد في الصورة . وطريقة اختيار اتجاه الضوء بالنسبة لآلة التصوير هي التي على أساسها تتحدد زاوية سقوط الضوء على موضوع التصوير . وقد سبق الإشارة إلى إنه كلما زاد ميل زاوية سقوط الشعاع الضوئي تزيد المساحات السوداء في الصورة .

والتأكيد على البعد الثالث من خلال الرسم بالضوء يكون أكثر وضوحاً عندما يكون مصدر الضوء الرئيسي موجوداً في عمق المساحة المكونة لإطار الصورة (عمق الكادر) . فتكون أقوى بقعة ضوئية منبثقة من أقصى العمق . ثم يتدرج الضوء في الانخفاض نحو الخارج . حتى أن المساحات السوداء يمكن أن تشكل الحواف الخارجية لإطار الصورة . التي يمكن - بالتالي - أن تلتقي بنوع من الالتحام الطبيعي مع الخطوط السوداء المؤطرة لشاشة العرض .

* وأسلوب «الكياروسكورو» في التصوير. هو طريقة في التصوير تعني تلازم الضوء والظل داخل الصورة . والكلمة في أصلها إيطالية استخدمت في فن التصوير Painting في عصر النهضة في إيطاليا . للتعبير عن أسلوب فني في التصوير يشير إلى التناقص بين الضوء والظل في الطبيعة . الذي يتم التعبير عنه في الصورة باللونين الأبيض والأسود . ويعتبر الشكل الفني لطبقة الإضاءة المنخفضة هو أفضل الأشكال التي يستخدم فيها هذا الأسلوب(٤) . وفي الرسم بالضوء يتحقق ذلك الأسلوب من خلال وضع المساحات البيضاء على خلفيات سوداء . أو العكس بوضع مساحات سوداء على خلفيات بيضاء .

* ويأتي الأهتمام بالتجسيم كتأكيد على فكرة البعد الثالث . وهو التأكيد الذي يكون أكثر وضوحاً بالنسبة للأجسام الموجودة في مكان التصوير . وخاصة الأجسام البشرية . ويزداد التجسيم وضوحاً من خلال خطوط الضوء التي تتشكل على حواف هذه الأجسام .

* والاتجاه نحو تحديد نسبة تباين عالية هو أمر يؤكد على أسلوب الرسم بالضوء . فمع انخفاض شدة الضوء المالئ للظلال تشتد قوة الظلال ذاتها مع تأكيد شدة المساحات المضيئة . فتتأكد خطوط الصورة الضوئية .

ومن خلال تحديد الإضاءة تتأكد فكرة الرسم بالضوء . ذلك أنه مع ميل مدير التصوير لاستخدام طبقة الإضاءة المنخفضة (والمتوسطة أحياناً) فإن مناطق الإضاءة تزداد وهي تتحول إلى بقع وخطوط بيضاء على المساحات السوداء التي تغلب على تكوين الصورة في مثل هذه الحالة . وهي أمور ترتبط بنفس العنصر السابق وهو تحديد نسبة التباين .

٣ - البناء الضوئي للفيلم التمثيلي (الروائي)

بحسب قراءتنا لما يقدمه «ماهر راضي» عن مفهوم البناء الضوئي للفيلم . نستطيع أن نستنتج أنه يعني الأسلوب الذي ينتهجة مدير التصوير السينمائي لرسم الشكل الإضائي للفيلم الروائي (التمثيلي)، بما يحقق تقديم المضمون الذي يحتويه الفيلم، بغرض التأثير النفسي (المعنوي) على المتفرج الذي يشاهده . وهو ما يعني - بشكل عام - قيام مدير التصوير بتحقيق الصياغة الضوئية للفيلم الروائي . وبذلك فإن البناء الضوئي للفيلم هو عملية إبداعية تعتمد في المقام الأول على تصور مدير التصوير وخياله للشكل الفني للصورة في

الفيلم من جهة . ومن جهة أخرى على ثقافته العامة وثقافته الفنية ومهارته المهنية في تكوين الأشكال الفنية التي يرى أنها تعبر عن موضوع الفيلم من خلال الضوء .

ومن جهة أخرى فإن البناء الضوئي للفيلم يعتمد على عنصرين أساسيين في تكوينه العام . أولهما هو البناء الدرامي لموضوع الفيلم؛ بحيث يكون البناء الضوئي للفيلم متوافقاً معه من خلال ضمان التعبير عنه . والعنصر الثاني هو أدوات التصميم التي تؤدي إلى تحقيق التصور الفني لمدير التصوير للبناء الضوئي للفيلم . وأهم عناصر إنشاء التصميم التي يراها «ماهر راضي» أنها تحقق هذا الغرض هي : الوحدة - الإيقاع - الإتزان - التناسب- السيادة - التنوع . وهي عناصر مضافة إلى العناصر الأساسية التي يقوم مدير التصوير بتحقيق التوزيع الإضائي للفيلم من خلالها .

وينقسم البناء الضوئي إلى قسمين أساسيين : عام وخاص . و«البناء الضوئي العام « هو ما يتمثل في قيام مدير التصوير بتخيل الأشكال المرئية من خلال الرسم بالضوء لما يتضمنه سيناريو الفيلم الروائي من مشاهد سينمائية تمثيلية . وهو بذلك يتصل بفكرة «الدراما» على نحو محدد . ومن ثم فإن البناءالضوئي العام للفيلم يعتمد على كل من نوع الدراما في العمل الفني . ومراحل البناء الدرامي في الفيلم التمثيلي . ذلك أن «نوع الدراما» هو الذي من شأنه أن يصبغ الفيلم بصبغة إضائية عامة تعبر عن أحد أنواع الدراما. سواء من الناحية المأساوية

(التراجيديا وما تيصل بالأجواء النفسية القريبة منها مثل الميلودراما) أو من الناحية الفكاهية (الكوميديا وما يتصل بالأجواء النفسية القريبة منها مثل الهزل Farce) . ومن جهة أخرى فإن الفيلم السينمائي الروائي ينقسم في بنائه الدرامي ، كما في البناء الدرامي التقليدي للمسرحية ،إلى ثلاث مراحل هي البداية والوسط والنهاية . ويميل «ماهر راضي» إلى ربط هذه المراحل بتدرجات طبقة الإضاءة من العالية إلى المنخفضة، مروراً بالمتوسطة، على نحو ما سيرد ذكره لاحقاً (الباب اثاني الخاص بدراسة «الضوء والدراما» عند «ماهر راضي»). أما «البناء الضوئي الخاص» فهو عبارة عن تفاصيل عملية الرسم بالضوء لكل مكونات سيناريو الفيلم السينمائي الروائي . وهذه التفاصيل هي التي تتم دراستها تحت مسمى « التأثيرات الضوئية « ، وهي محور الموضوع الثالث من عناصر دراسة «الرسم بالضوء» على نحو ما يلي :

٤ - التأثيرت الضوئية

(أ) إذا كانت التأثيرات الضوئية هي عبارة عن تفاصيل عملية الرسم بالضوء لكل مكونات سيناريو الفيلم السينمائي الروائي؛ بما يعني «البناء الضوئي الخاص للفيلم»، فهي بهذا المفهوم تعني تفاصيل ذلك الشكل الإضائي الذي يستخدم في التعبير عن المواقف والأحداث الدرامية التي تشكل سياق الفيلم الروائي . ومن ثم يتضح أنه من المنوط بالتأثيرات الضوئية

أن تعمل على توجيه انتباه المتفرج ، الذي يشاهد الفيلم السينمائي ، في كل لحظة من لحظات عرض الفيلم ، نحو محتواه الدرامي الرئيسي ، ولفت النظر إليه أولاً بأول . وبناء على ذلك فإن «العنصر الابتكاري» يُعد هو المدخل الأول والأساسي لتصميم الشكل الإضائي للفيلم . وفي نفس الوقت ، فإن على مدير التصوير السينمائي، وهو يمارس ابتكاراته في هذا المجال ، أن يراعى عناصر التصميم الأساسية؛ باعتبار أن التصميم هو عملية تنظيم العناصر المختلفة وترتيبها في وحدة واحدة تعبر عن شكل العمل الفني ومضمونه معاً، وهي كما سبق الإشارة إليها : الوحدة - الإيقاع - الإتزان - التناسب - السيادة - التنوع .

(ب) فإذا كان ما سبق هو المفهوم العام للتأثيرات الضوئية؛ فإن وظيفتها الأساسية هي التعبير عن «الحدة الانفعالية» لمكونات العمل الفيلمي الروائي من مشاهد (ولقطات أحياناً) . فالصياغة الضوئية لمكونات الفيلم هي التي من شأنها أن تعبر عن الحدة الانفعالية التي يمكن أن يتعرض لها المتفرج ، إذا كانت هذه الصياغة ذات تصميم يتناسب مع درجة التوتر الذي ينتجه الموقف الدرامي؛ استناداً إلى أن الصورة السينمائية التي يشاهدها المتفرج ويتفاعل معها هي بذاتها ما يراه مدير التصويرتفسيراً مرئياً للنص الدرامي الذي يشكل السياق الروائي للفيلم . ويعبِّر مدير التصوير عن الحالة الانفعالية بأدواته الخاصة من خلال عناصرها الأساسية من ضوء وظل ونسبة تباين ولون ... إلخ . وفي كل الحالات يظهر دور نسبة التباين بوضوح

في التعبير عن الحالة الانفعالية . حيث تتناسب معها تناسباً طردياً . فتزيد نسبة التباين مع العمل على رفع حدة الحالة الانفعالية وتنقص مع العمل على خفضها . ويعتبر «سلم التدرجات اللونية » هو التعبير المثالي عن حدة الحالة الانفعالية . ما بين الأسود والأبيض من خلال عشر درجات من الرماديات .

(ج) ويمكن الوقوف على عناصر التأثيرات الضوئية من خلال ملاحظة ما يلفت انتباه المتفرج من خلال الإضاءة الفيليمة بأكثر من غيره . فنجد أن ذلك يتمثل في عنصرين أساسيين . اولهما هو «حركة الضوء» . والأخر هو ما يمكن قراءته من « جمل ضوئية « تعبر عن المضمون الدرامي للوحدة الفيلمية المرئية (المشهد - اللقطة).

* إن اقتران عنصر الحركة بوجود الضوء من شأنه أن يزيد من حيوية الصياغة الضوئية وتأثيراتها الظاهرة في الصورة السينمائية ودرجة استقبال المتلقي / متفرج الفيلم لها . و«حركة الضوء» تتناسب بالأكثر مع المواقف الدرامية المعبرة عن التوتر والإثارة بشكل عام؛ ذلك أن حركة الضوء . خاصة المصحوبة بالظل الملازم لها . تعبر عن الصراع بين طرفين متناقضين . بشرط أن تكون الحركة ناجّة عن سبب منطقي داخل الموقف الدرامي . ومن جهة أخرى فإن الأثر المرئي لحركة الضوء في مكان التصوير يمكن ظهوره على أجزاء المكان ذاته وعلى الأجسام الموجودة فيه وعلى وجوه الشخصيات في نفس الوقت . ولحركة الضوء في الصورة السينمائية عدة أشكال . تعد

هي في ذاتها مصادر هذه الحركة. فهي قد تنشأ عن حركة مصدر الضوء ذاته (كشاف سيارة متحركة - مصباح يدوي في يد شخص يتحرك به - الحركة الدائرية لكشافات مواقع الحراسة العسكرية والأمنية) . كما قد تنشأ حركة الضوء من حركة ذاتية في ضوء المصدر ذاته؛ حيث يكون المصدر ثابتاً في مكانه ولكن الإضاءة الصادرة منه قابلة للحركة (الضوء الناتج عن لهب النار / ضوء الشموع/ ضوء المشاعل. ومن الواضح أن سبب الحركة فيها هو الهواء أو الريح - الضوء المنعكس من أسطح المياه المتحركة بسبب الهواء أو الريح أيضاً) . وكذلك تنشأ حركة الضوء بسبب تقطع الضوء في مصدره مثل الإعلانات الضوئية التي تتبادل حالتي الإضاءة والإطفاء) . كما تنشأ حركة الضوء بسبب وجود حركة لأجسام تتحرك أمام مصدر الضوء (مثل عبور شخص أمام كشاف سيارة واقفة - ومثل حركة مروحة السقف التي تعترض الأشعة الضوئية الصادرة من مصدر يبعد عنها بمسافة).

وفي كل الحالات فإن من شأن حركة الضوء أن تؤدي إلى التنوع في التأثيرات الضوئية . مما يسبغ على الصياغة الضوئية نوعاً من الثراء البصري .

* والعنصر المهم الآخر من عناصر التأثيرات الضوئية هو الجملة الضوئية» (٥) ومن المرجح أن «ماهر راضي» وهو يضع فكرة الجملة الضوئية ضمن منظومة التأثيرات الضوئية في الفيلم السينمائي. يستند في ذلك إلى فكرة أن للضوء لغة لها مفرداتها من ضوء وظل ودرجة تباين

وطبقة إضاءة وغيرها ، وهي لغة لها تكويناتها التي تصاغ من هذه المفردات في شكل ما يمكن أن يسمى «الجمل الضوئية» . فمن خلال دراسة مدير التصوير لمجموعة الصور التي يتخيلها في ذهنه لمشاهد الفيلم ، كمكونات درامية له ، فإنه يتمكن من تحديد العناصر الأساسية المناسبة من التأثيرات الضوئية ، وخاصة تلك العناصر المشتركة بين مجموعة من المشاهد . ومن هذه العناصر يكون مدير التصوير جملة ضوئية (أو أكثر) تتناسب مع طبيعة الدراما ، كما يستطيع أن يكون لكل شخصية درامية جملة ضوئية خاصة بها يمكن أن تلازمها في أغلب المشاهد التي تظهر هذه الشخصية فيها ، وتتطور مع تطور الشخصية . ومن جهة أخرى فإن مدير التصوير لا يكتفي بتكوين الجملة الضوئية ، أو تأليفها ، بل يقوم أيضاً بتوزيعها على محتوى الفيلم باتساق مع بنائه الدرامي ودرجات الحدة الانفعالية المصاحبة لها. فالمقصود بتوزيع الجملة الضوئية هو تحديد أماكن تواجدها في السياق الدرامي للفيلم (المشاهد)، مع التنويع في درجة الحدة الانفعالية؛ بما يتناسب مع حدة المشهد الدرامي السينمائي ذاته .

(د) ومن خلال ما يعرف بأسلوب العرض والإيحاء ، يعمل مدير التصوير السينمائي على استخدام التأثيرات الضوئية في مواضعها المناسبة وبالطريقة التي تجعلها أكثر تأثيراً بالنسبة للمتفرج . ونظراً إلى أن صناعة الفيلم السينمائي تقوم على تآلف عدد غير قليل من العناصر الفنية ، مما ينشئ احتمال اختلاف وجهات النظر بين العاملين على تحقيق هذه

العناصر. لذلك فإن البناء الدرامي المستخدم في تكوين الفيلم السينمائي التمثيلي (الروائي) هو بمثابة «الوعاء» المناسب الذي تلتقي فيه عناصر العمل الفيلمي المختلفة؛ باعتبار أن هذا البناء الدرامي هو القاعدة الأساسية التي تجمع بين الفيلم ذاته وصانعيه ومشاهديه معاً .

واستناداً لما سبق . يمكن الوقوف على أسلوبين يستخدمهما مدير التصوير لزرع الأحاسيس الناجمة عن التأثيرات الضوئية في ذهن المتفرج ووجدانه معاً. ويعرض «ماهر راضي» لأسلوبين . أحدهما هو أسلوب العرض، والآخر هو أسلوب الإيحاء . ويشمل أسلوب العرض على كل ما يحتوي عليه العمل الفني من تأثيرات ضوئية تتعامل بشكل مباشر في مجال إثارة الإدراك الحسي للمشاهد . وهو بمثابة المدخل إلى العمل الفيلمي من خلال طرح الجو العام لموضوع الفيلم الروائي، من خلال جميع عناصر الفيلم الفنية بما فيها الإضاءة السينمائية . ويعتمد هذا الأسلوب على كل من الدقة في التفاصيل وهدوء الإيقاع . بما يساعد المتفرج على التأمل في موضوع الفيلم. لذلك فهو لا يحتاج إلى التأثيرات الضوئية التي تتسق مع الإيقاعات السريعة أو رفع درجة التوتر لدى المتفرج . وعادة ما يستخدم هذا الأسلوب في مرحلة بداية الفيلم بغرض تهيئة المتفرج للإندماج في عالمه . وأسلوب الإيحاء هو ما يتم عن طريقه توصيل معلومات أو أحاسيس بطريق غير مباشر . ومن ثم فهو لا يخاطب أحاسيس المتفرج ذات الأبعاد المادية، ولكنه يعتمد على ما توحي به التأثيرات لعقل المتفرج من معان أو أفكار أو الاثنين معاً.

وهو بذلك يُعد أسلوباً أقوى من أٍلوب العرض: ذلك أن قوة الإيحاء هي التي تتيح للمتفرج أن يعمل مخيلته فيكون أكثر إيجابية في تعامله الذهني مع محتوى الفيلم الروائي. حتى أنه يمكنه أن يستكمل جانباً من التفاصيل المنقوصة بواسطة مخيلته الخاصة بدون أن يعتمد على «عرض» التفاصيل . وأسلوب الإيحاء هو الذي يستخدم عادة في المشاهد التي تقتضي بعض الجوانب الاجتماعية ذات الطابع الأخلاقي . في بعض المجتمعات. عدم التصريح بها مباشرة. بل الإيحاء بها بطريق غير مباشر. ومن ذلك المشاهد الخاصة بالعلاقات الجنسية . والمشاهد المعبرة عن العنف المبالغ فيه. او تلك التي تشير إلى مواقف مقززة . وفي نفس الوقت فإن هذا الأسلوب هو أنسب ما يكون لأفلام الرعب والمواقف الداعية إلى التوتر المصاحب للتشويق. فضلاً عن أنه الأسلوب المناسب في مواقف المفارقة الدرامية التي تتسق مع فكرة إعداد المفاجآت . خاصة تلك التي تثير في نفس المتفرج عنصر الخوف على سلامة بطل الفيلم الروائي . وفي كل الحالات فإنه من المعتاد أن يمزج الفنان السينمائي بين أسلوب العرض والايحاء معاً. ذلك أن جدوى التأثير على المشاهد تأثيراً متكاملاً هي التي يمكن أن تتحقق من خلال الاتحاد بين الاستجابة الحسية (أسلوب العرض) والاستجابة الذهنية (أسلوب الإيحاء) وهو ما يساعد المتفرج على الوصول إلى الإحساس بمشاعر قريبة. ويمكن أن تكون مطابقة. لما يختبره بطل الفيلم . وهو ما يعرف عادة بحالة التوحد بين المتفرج وبطل الفيلم .

٥ - الهدف من الرسم بالضوء

لما كان الرسم بالضوء هو أسلوب فني يستخدمه فنان الصورة السينمائية بغرض التعبير عن الأحداث الدرامية في الفيلم التمثيلي (الروائي)؛ بما يحقق الإثارة المناسبة لخيال المتفرج الذي يشاهد الفيلم . ولما كان من الضروري أن يكون هناك إلمام بمواصفات أسلوب الرسم بالضوء لتأكيد التعريف به . واستطلاع فكرة البناء الضوئي للفيلم التمثيلي كتطبيق مباشر لأسلوب الرسم بالضوء . والوقوف على تفاصيل عملية الرسم بالضوء من خلال التأثيرات الضوئية . فإنه يبقى أن نستطلع أهم الأهداف التي يروم لها مدير التصوير السينمائي من خلال الرسم بالضوء . ونحن نستطيع أن نلاحظ أن هذه الأهداف تتمثل في تطلع مدير التصوير السينمائي لتكوين الصياغة الضوئية المناسبة للقطة التأسيسية . ولإضاءة المنظر الكبير للوجه الإنساني. فيما يعرف باللقطة القريبة.

(أ) اللقطة التأسيسية :

اللقطة التأسيسية هي أوسع لقطة في المشهد . من حيث مقاسات المناظر (المتدرجة من عام إلى متوسط إلى كبير) يحددها مخرج الفيلم بناء على تصوره الخاص باختيار أفضل زاوية تصوير (لآلة التصوير) في مكان التصوير (ديكور) تخدم رؤيته الفنية . وهي عادة لقطة المنظر



العام (اللقطة العامة (L.S) .

وفي هذه اللقطة يقوم مدير التصوير برسم الشكل الإضائي الذي يتخيله خاصاً بهذا المشهد ، بحيث يتعبر هذا الشكل الإضائي هو الأساس الذي يلتزم به مدير التصوير في الإعداد الضوئي لجميع لقطات المشهد الأخرى .

ومن جهة أخرى ، فإن كون اللقطة التأسيسية هي « أوسع « لقطة في المشهد ، فبالتالي فإن أغلب أجزاء مكان التصوير (الديكور) تكون ظاهرة في إطار الصورة (الكادر) ، كما أن ذلك يُعد أمراً يحتم على مدير التصوير أن يستخدم جميع أجهزة الإضاءة لهذه اللقطة من أعلى مكان التصوير (الديكور)، وهي عادة أجهزة مركبة على منصات علوية (سقالات / بساريل) حتى لا تظهر في إطار الصورة أثناء التصوير .

ويقدم « ماهر راضي » دراسته التفصيلية عن دور «اللقطة التأسيسية « في « الرسم بالضوء»(٧)، من خلال الإشارة إلى أربعة موضوعات أساسية ، وهي : أسس ومراحل توزيع الضوء في اللقطة التأسيسية ، رسم إضاءة المكان، رسم إضاءة الزمان (البعد الرابع) ، رسم إضاءة الجو العام، ويشفع ذلك بموضوع خامس تحت عنوان «ملاحظات يجب مراعاتها في اللقطة التأسيسية.

* ففي البداية يعرض «ماهر راضي» أسس ومراحل توزيع الضوء في اللطقة التأسيسية ، وهي العناصر التي يجب أن يراعيها مدير التصوير السينمائي عند إعداده للتأثيرات الضوئية في

هذه اللطقة . وتتمثل في ستة عناصر هي : رسم مسقط أفقي للديكور (مكان التصوير) يتم تحديد خطة توزيع الإضاءة عليه (Plan) . تحديد زاوية التصوير (زاوية الكاميرا) . تحديد مصدر الضوء الرئيسي . تحديد شكل مصدر الضوء . تحديد مكان مصدر الضوء . تحديد نوع الأشعة المنبعثة من مصدر الضوء .

* ويتعلق الموضوع الثاني من موضوعات إعداد الشكل الإضائي للقطة التأسيسية برسم إضاءة المكان . سواء كان داخلياً أو خارجياً . وبالنسبة إلى رسم إضاءة المكان الداخلي للقطة التأسيسية . فهو يتم وفقاً لتفاصيل هذه اللقطة التي يقوم المخرج بتحديدها مسبقاً. سواء من ناحية زاوية آلة التصوير أو حركة هذه الآلة. وكذلك حركة الممثلين في المكان في اللقطة التأسيسية وبقية لقطات المشهد . وبذلك فإن إضاءة المكان الداخلي هنا تشمل كلاً من إضاءة «الديكور» وإضاءة الممثلين . وفي الإعداد الضوئي للقطة التأسيسية في التصوير الخارجي نهاراً. فإن معاينة مدير التصوير لموقع التصوير الخارجي نهاراً . من خلال المعلومات المسبقة عن زاوية التصوير (زاوية الكاميرا) التي يحددها المخرج . حتى يعد مدير التصوير إضاءته من خلال تحديد توقيت التصوير نهاراً. بما يتناسب مع هذه الزاوية من زاويا سقوط أشعة الشمس .

وإذا كان رسم إضاءة المكان هو المدخل للتعريف به تعريفاً وصفياً (الموقع - الاتساع - المحتويات ... إلخ) فإنه هو أيضاً أسلوب للتعريف بالمكان درامياً. أي تقديم الشخصية الدرامية صاحبة المكان

من خلال إضاءة هذا المكان ، تعبيراً عن الوضع الاجتماعي والاقتصادي للشخصية من جهة ، وإيحاءً بالمحتوى النفسي أو المعنوي للشخصية ، من جهة أخرى .

وبالإضافة إلى ما سبق ، فإن لرسم الضوء دوراً أساسياً في تأكيد البعد الثالث ، وذلك تحقيقاً لعنصر العمق في الصورة السينمائية التي تعرض على شاشة مسطحة ذات بعدين (طول × عرض) ويتصل بتأكيد البعد الثالث من خلال التعبير عن عمق مكان التصوير تصميم الإحساس بالتجسيم للموضوعات الموجودة في مكان التصوير، سواء كانت كائنات حية ، خاصة البشر (الممثلون) أو جمادات (موجودات المكان من الأثاث وغيره) .

وإذا كان تأثير الضوء لا يمكن أن يكون مرئياً للعين البشرية في مجرد الفراغ الذي يتمثل في الغلاف الجوي في حالة عدم أحتوائه على أية جسيمات، ولذلك فإنه يتعين على مدير التصوير عند الحاجة إلى رسم الضوء في الفراغ ، أن يعد وسيطاً ماديًا يسقط الضوء عليه لينعكس فتتم رؤيته، وهناك أكثر من وسيلة يمكن استخدامها لتحقيق هذا الغرض ، لعل الأدخنة والأتربة والأبخرة (الضباب أشهرها) هي من الوسائل المشهورة في هذا المجال ، حيث تشكل الجزيئات التي تتكون منها هذه المواد حائلاً يسقط الضوء عليه فينعكس ظاهراً للعين ، وهو الأمر الذي يعد في حد ذاته نوعاً مختلفاً من تأثيرات الضوء .

وإذا كان النقل الدقيق لعناصر مكان التصوير هو أحد خصائص الصورة الضوئية التي يتم



الحصول عليها من خلال عدسات تصوير ضوئي عالية التصحيح ضد العيوب البصرية . فإن هذه الدقة من الممكن أن تكون عيباً غير مستحب يتعارض مع « الغرض التعبيري» من الصورة . ومن ثم فإن مدير التصوير يتخلص من هذا «التأثير التعبيري السلبي « بأسلوب الخفض من وضوح الصورة» . الذي يعني الخفض من شدة حدتها. وهو ما يرادف ما نعرفه بمسمى « نعومة الصورة» . الذي يمكن تحقيقة من خلال وسائل بصرية متعددة. منها مرشحات تنعيم الصورة ومرشحات الضباب . ومنها استخدام وسيط مادي في المجال الذي يصل بين آلة التصوير والموضوع الذي يتم تصويره مثل الدخان أو مياه الأمطار . ومنها استخدام المؤثرات المرئية الخاصة التي يمكن انتاجها في المعمل السينمائي أو بواسطة الكمبيوتر. مثل المزج والتحبيب وغيرها . وهذا التأثير البصري الخاص هو تأثير متعدد الاستخدامات الفنية في الأفلام السينمائية التمثيلية (الروائية). فضلاً عن تأثيراته الواضحة في صور وجوه الأشخاص في لقطات المنظر الكبير (C.U) . كما أن له استخدامات في التعبير عن الأجواء العاطفية ذات الطابع الرومانسي . وفي بعض الأفلام الدينية . خاصة في حالات إظهار الشخصيات المقدسة على شاشة العرض السينمائي . كما أنه يضفي نوعاً من الغموض ذي الطابع المريح في أفلام الأساطير . ومن جهة أخرى فإن هذا التأثير البصري الخاص يمكن استخدامه في إخفاء ما يعرف بالتفاصيل المبتذلة . مثل بعض الأجزاء العارية من جسم الإنسان بصفة عامة . يزيد على ذلك أن مثل هذا التأثير

يمكن أن يكون تأثيراً عاماً يسري على كل مساحة الصورة . أو أن يختص بجزء منها . وفي الحالة الأخيرة فإن عدم الوضوح يكون مقصوداً به التركيز على الجزء الواضح من الصورة ليكون هو مركز اهتمام المتفرج. أياً كان موقع هذا الجزء الواضح أو مساحته أو طبيعة إضاءته .

* ويتعلق الموضوع الثالث من موضوعات إعداد الشكل الإضائي للقطة التأسيسية بمسألة رسم الإضاءة للتعبير عن الزمان . أي التعبير عن البعد الرابع في الصورة السينمائية . وإذا كان «ماهر راضي» يؤكد على أن « المكان يفقد قدرته الإيحائية بفقدانه الزمان». فإنه يؤكد في نفس الوقت على أن عنصر الضوء هو مصدر الإيحاء بالزمن الخاص بمكان معين (٨). فكل من المكان والزمان نسيج واحد . وفي كل الأحوال فإن مدير التصوير يعمل على استخدام الضوء للإيحاء بنوعين من الزمان إحدهما داخلي يرتبط بالإحساس النفسي . فلا يقبل القياس . ومرجعه الوحيد هو صاحبه . لأن مصدره هو الحالة النفسية اللصقة بالشخصية. وهي قد تؤدي إلى الإحساس بطول الزمن ورتابته . كما في حالات الحزن والإحباط والمواقف الصعبة بصفة عامة . في مقابل إمكانية الإحساس بقصر الزمن ومسارعته . كما في حالات الفرح والسعادة وفي الحالتين فإن مدير التصوير يعمل على تحضير بقية العناصر الفيلمية . من خلال الرسم بالضوء للتعبير عن الزمن الداخلي للشخصية. بالتنسيق مع التعبير عن حقيقة الزمن الخارجي. الذي هو النوع الثاني من الزمن . وهو الزمن الذي يرتبط بالتقويم الشمسي . فيحدد التوقيت الذي

تدور فيه الأحداث . والناتج عن العلاقة الحركية التي تربط بين الكرة الأرضية والشمس .

* أما الموضوع الرابع من موضوعات إعداد الشكل الإضائي للقطة التأسيسية فهو يتعلق برسم الإضاءة للتعبير عن «الجو العام» . والمقصود بالجو العام للمشهد السينمائي، هو ما يميزه من طراز معماري . وشكل الأثاثات والملابس وشكل الإضاءة كعوامل تشير إلى فكرة «شخصية المكان » . ولذلك فإنه على مدير التصوير أن يرسم بالضوء ما يعبر عن هذه الشخصية بما يتسق مع العناصر الفنية الأخرى التي تمنحه تمييزاً تشخيصياً . وفي كل الحالات فإن رسم الضوء للجو العام هو عنصر لا ينفصل عن رسم الضوء للتعبير عن الكان وللتعبير عن الزمان .

* ويختتم «ماهر راضي» تناوله للقطة التأسيسية، في علاقة الضوء بها، بعدد من الملاحظات، التى يرى أنها مهمة . في تحقيق اللقطة التأسيسية ضوئياً . فبداية يجب أن تسمح زاوية التصوير المختارة للقطة التأسيسية برؤية منظور المكان لتأكيد الإحساس بالعمق في الصورة، لضمان التعريف الكامل بمكان الأحداث في المشهد السينمائي . وهو ما يتيح تأسيس قيمة واقعية لصورة المكان . ومن جهة أخرى يجب الاهتمام بالأرضية التي تظهر في إطار الصورة بسبب زيادة كمية الضوء الساقط عليها . فجميع مصابيح الضوء الصناعي في قاعة التصوير (البلاتوه) تُسقط ضوءها على سطح الأرض في المكان فتزيد كمية التعريض الخاصة

بها . ويزيد هذا التأثير كلما كان هذا السطح مصقولاً (لامعاً) وكان ذا ألوان فاتحة (مخلوطة باللون الأبيض) . ومن جهة ثالثة فإن وجود مصدر الضوء في عمق المكان الذي يدخل ضمن إطار الصورة يؤدي إلى تدرج شدة الإضاءة من هذا العمق. وتتدرج في الإنخفاض حتى الوصول إلى الإظلام الكامل (تقريباً) عند حواف الإطار الأربعة . ومن جهة رابعة فإن اللقطة التأسيسية باعتبارها لقطة المنظر العام غالباً (L.S) فإنها لا تسمح بوجود معدات الإضاءة بصفة عامة على الأرض. فلا تسمح لها بالظهور في إطار الصورة . ولا يتم ذلك إلا عند إضاءة الوجوه في لقطات المنظر الكبير للوجه C.U للحصول على التأثير المناسب لضوء الوجه . بحسب وصفه الدرامي في نص السيناريو . ومن جهة خامسة . فإذا كان مدير التصوير يصمم الرسم بالضوء اللقطة سينمائية متحركة. من خلال حركة آلة التصوير المتقدمة في عمق المكان بواسطة المنصة المتحركة (الشريو) فتبدأ من لقطة المنظر العام (L.S) لتنتهي بالوصول إلى لقطة المنظر الكبير (C.U). فإنه على مدير التصوير السينمائي أن يصمم حسابات الضوء للتنسيق بين تأثيراته بالنسبة للقطة السينمائية في كل مقاسات المنظر التي تمر بها (من عام إلى كبير أو بالعكس) لتحقيق الإتساق العام في الضوء بين المكان (منظر عام) ووجه الممثل (منظر كبير) .

(ب) إضاءة المنظر الكبير للوجه الإنساني (اللقطة القريبة) :

اللقطة القريبة هي - كما يذكر «ماهر راضي» - لقطة ذات حجم كبير تتناول جزءاً من الموضوع لتظهر التفاصيل الدقيقة بهدف التركيز عليها . ويقدم «ماهر راضي» دراسته التفصيلية عن «اللقطة القريبة» من خلال ثلاثة موضوعات وهي : أهمية اللقطة القريبة . والعلاقة بينها وبين فن البورترية، والوجه الإنساني من حيث تشريحه وخصائصه وعناصر معالجة عيوبه. ويذيل ذلك بخلاصة عن أهم القواعد التي تحدد عيوب الوجه(٥) .

وتبرز أهمية لقطة المنظر الكبير من حيث كونها تحتل العدد الأكبر من لقطات الفيلم . وذلك لما تؤديه من دور في توصيل المعلومات للمتفرج، من خلال تقريب وجه الممثل له . تحقيقاً لإحدى مشاهدات الواقع . وهي أنه عندما يقترب الإنسان من شخص آخر فإنه في النهاية لا يرى سوى وجهه . وكما تستخدم لقطة المنظر الكبير في تصوير وجوه الممثلين . فإنها تستخدم كذلك في تصوير التفاصيل الأخرى المهمة التي من المهم أن يراها المتفرج . ولأن هذه اللقطة تكشف وجوه الممثلين بوضوح . فتظهر تفاصيل الوجه جميعها . فإن من شأن ذلك أن يلقى مسئولية مهنية على مدير التصوير . الذي تقع عليه مسئولية تحقيق الشكل الجمالي لأبطال فيلمه على الشاشة .

ويشير «ماهر راضي» إلى العلاقة بين لقطة المنظر الكبير السينمائي وفن « البورتريه»، فهي في ذاتها نوع من «البورتريه» . وفي هذا سبب كاف للاستعانة بأسس هذا الفن كنقطة بدء

لتصوير لقطة المنظر الكبير، وذلك من حيث دراسة الوجه الإنساني وصفاته المميزة، وتحديد عيوبه وطرق معالجة هذه العيوب .

وفي نفس الوقت فإن « ماهر راضي» يطرح ما يراه اختلافاً في لقطة المنظر الكبير السينمائي عن فن «البورتريه» ، وهو يرتكز في عنصر أساسي وهو « الحركة» ، حيث يتضح أن عنصر الاحتلاف هذا هو مصدر الصعوبة في تصوير لقطة المنظر الكبير، بسبب حركة الممثل من مكان لآخر داخل موقع التصوير؛ مما يتقضي رسم الضوء المناسب لهذه الحركة . وإذا كان ثبات الصورة في فن « البورتريه» يتيح للمتلقي «المتفرج» أن يتامل في الصورة ليكتشف من خلالها عيوب الوجه ، فإن الحركة في المنظر الكبير السينمائي لا تسمح بملاحظة مثل هذه العيوب على هذا النحو . ومن جهة ثالثة فإن لقطة المنظر الكبير السينمائي تختلف عن «البورتريه » في ارتباطها بلقطة المنظر العام الذي يشكل اللقطة التأسيسية في المشهد السينمائي بصفة عامة ، ومن ثم فإن مدير التصوير عندما يتعامل مع لقطة المنظر الكبير يجد أن من واجبه المهني أن يعيد صياغة عناصره الضوئية، ولكن مع مراعاة عدم الإخلال بعلاقتها بلقطة المنظر العام .

وفي كل الحالات فإذا كان فن البورترية قد بدأ بالاهتمام بالتركيز على ملامح وجه الإنسان التي تظهر شخصية صاحب الصورة، فإنه قد تطور نحو الاهتمام بالتعبير عن طبيعة هذه

الشخصية . باعتبار أن شخصية الإنسان تظهر على وجهه .

* ويشير « ماهر راضي» إلى ما هو معروف عن أنه لا يوجد وجه إنسان متكامل في صفاته الجمالية . بل إن نصف الوجه الأيمن عادة مايكون مختلفاً عن نصفه الآخر بدرجات تتفاوت من شخص إلى آخر . ليبقى السؤال الملح بالنسبة لمدير التصوير وهو : كيف يمكن تحديد عيوب الوجه . وهو سؤال نرى أن سببه هو الإجابه عن سؤال آخر وهو : كيف نحد من عيوب الوجه نشوداً للجمال . وتحديد عيوب الوجه لا يتم إلا عن طريق دراسة الوجه الإنساني وتشريحه من جهة ثلاث مسائل وهي : نسب الوجه وشكله وملامحه(١٠). ومثل هذه الدراسة من شأنها أن تؤدي إلى البحث عن عناصر معالجة عيوب الوجه . حيث يشير «ماهر راضي» إلى ستة منها وهي : الماكياج - الشعر - وضع الوجه - وضع آلة التصوير (مكانها) - العدسات ومرشحات التنعيم - الإضاءة (١١) .

* والحقيقة أن إضاءة لقطة المنظر الكبير (اللقطة القريبة) هي ما تحوز على النصيب الأكبر من كتابة «ماهر راضي» عن عناصر معالجة عيوب الوجه(١٢) . وهو يؤكد في البداية أنه لا يوجد اختلاف في لغة الضوء بين لقطة المنظر الكبير ولقطة المنظر العام؛ بل إن الأولى مرتبطة بالعناصر التي يستخدمها مدير التصوير في «تأسيس» لقطة المنظر العام؛ مما يحتم التوافق بين إضاءة اللقطتين من حيث عناصر لغة الضوء المشتركة بينهما (وهي : اتجاه المصدر - نسبة

التباين - اللون) مع ملاحظة أن هناك بعض الإضافات الخاصة بإضاءة لقطة المنظر الكبير تتمثل في ثلاث ملاحظات : « الملاحظة الأولى خاصة بتغيير بعض المسميات الخاصة بزاوية سقوط الضوء . حيث تختلف أسماء بعض هذه الزوايا بسبب ارتباط زاوية سقوط الضوء بشكل التأثير الضوئي الناتج عنها على الوجه . فتصبح هذه المسميات على الوجه الآتي : ضوء الفراشة (وهو ما يناظر الضوء الأمامي) - ضوء المثلث (وهو ما يناظر الضوء الأمامي الجانبي) الضوء الجانبي المنقسم (يناظر الضوء الجانبي) - إضاءة التحديد (تناظر الضوء الجانبي الخلفي) - الضوء الخلفي - ضوء الجريمة (زاوية الإضاءة المنخفضة) . إضاءة الرعب (زاوية الضوء العلوية) . والملاحظة الثانية خاصة باستخدام أسلوب الضوء العريض والضوء القصير فالإضاءة العريضة Broad Light هي التي يكون فيها اتجاه زاوية سقوط الضوء هو من نفس اتجاه آلة التصوير . مع وجود الوجه في عكس اتجاه مصدر سقوط الضوء فيؤدي ذلك إلى الإحساس بزيادة عرض الوجه . أما الإضاءة القصيرة Short Light فهي التي يكون فيها الضوء الرئيسي عكس اتجاه آلة التصوير . مما يؤدي إلى نقص المساحات الضوئية على الوجه. فيؤدي إلى الإحساس بصغر الوجه ذاته . والملاحظة الثالثة خاصة بنوع الإضاءة التي يستخدمها مدير التصوير في إضاءة الوجه . حيث أنه بشكل عام يفضل استخدام مصدر ضوئي ذي إضاءة ناعمة . سواء كان مصدر النعومة فيها هو الانعكاس أو التشتت . وعادة ما تستخدم الإضاءة المنعكسة

أو مرشحات التنعيم في التصوير السينمائي؛ لأن الإضاءة فيها مستمرة بحسب طول زمن اللقطة . وفي كل الأحوال فإن الإضاءة الناعمة للوجه الإنساني تساعد في تخفيف الإحساس بتجاعيد الوجه. فإذا كانت هذه التجاعيد تشكل حوافاً بارزة فإنها بدون الإضاءة الناعمة توحي بالصلابة. أما مع استخدام الإضاءة الناعمة فإن الظلال الناجّة عن الحواف البارزة تقل كثافتها فتوحي بنعومة هذه الحواف . ومن ذلك نشأ مصطلح - الحافة الصلبة والناعمة Hard and Soft Edge في تصوير لقطة المنظر الكبير للوجه الإنساني .

* وفي النهاية يشير «ماهر راضي» إلى الترتيب الذي يتبع في توزيع الإضاءة بغرض تصوير لقطة المنظر الكبير للوجه انساني (البورتريه). وهو على النحو التالي «الضوء الرئيسي - الضوء المساعد (المالئ للظلال) - الضوء الخفي - إضاءة العين - إضاءة الخلفية Background .

مصادر الفصل الثالث / الباب الأول

١- ماهر راضي : فن الضوء . المرجع السابق . ص٨٤ .

٢- المرجع السابق ص ١٧٣ .

٣- المرجع السابق ص ص ٨٥ - ٨٧ .

٤- المرجع السابق ص ص ٦٧ - ٦٨ .

٥- المرجع السابق ص ص ٩٥- ٩٨ .

٦- المرجع السابق ص ص ٩٩ - ١٠٢ .

٧- المرجع السابق ص ص ١٠٣ - ١١٩.

٨- المرجع السابق ص ١١٥ .

٩- المرجع السابق ص ص ١٢٠ - ١٧٢ .

١٠- المرجع السابق ص ص ١٢٣ - ١٣٦ .

١١- المرجع السابق ص ص ١٣٦-١٧١ .

١٢- المرجع السابق. ص ص ١٥٨ -١٧١ .

الباب الثاني
الضوء والدراما

تقديم :

إذا كانت الغاية من «منهج الإبداع في إضاءة الصورة السينمائية « . كما يقدمه «ماهر راضي»، هي إنتاج الصورة الضوئية التي تتجاوز مرحلة «التسجيل الواقعي» إلى مرحلة «التعبير الفني»: فإن هذه الغاية هي - في حد ذاتها وسيلة للوصول إلى «الهدف الفني» من « التعبير بالصورة السينمائية « . وهو أن هذه الصورة هي جزء لا يتجزأ من «السياق الدرامي» للفيلم السينمائي التمثيلي (الروائي) . أي أننا ننتقل - - بذلك إلى الجانب الآخر من بحث «ماهر راضي» في إضاءة الصورة السينمائية . وهو الجانب الذي يبحث في «العلاقة العضوية» بين كل من «الضوء الدراما « في الفيلم السينمائي التمثيلي .

والذي يتأمل ملياً في بحث مدير التصوير «ماهر راضي» في هذا الجانب من دراسته عن الإبداع الضوئي في الصورة السينمائية . يمكنه أن يلاحظ أنه يتناوله متدرجاً من « مقدمة إجرائية « تعرض للتنظير لهذه العلاقة . لتسمح له بالولوج منها إلى « صياغة تطبيقية « لتأكيد حقيقة هذه العلاقة بين «الضوء و الدراما» . وتوضيح إلى أي مدى يمكن عن طريقها تحقيق أقصى طاقة ممكنة لتأثير الفيلم التمثيلي (الروائي) على المتلقي من خلال «الطاقة التعبيرية

للضوء» في الصورة السينمائية في الانتاج السينمائي السائد وهو السينما التمثيلية .

وعلى ذلك يبحث هذا الباب في الفصلين الآتيين :

١- المقدمة الإجرائية (دراما الضوء) .

٢- الصياغة التطبيقة (فكر الضوء) .

الفصل الأول
المقدمة الإجرائية
(دراما الضوء)

تمهيد

يصيغ «ماهر راضي» مقدمته الإجرائية عن العلاقة بين «الضوء والدراما» من خلال التأكيد على الطابع الدرامي للفن السينمائي . وذلك بقوله أن «الفن السينمائي فن درامي» (١) . ومن المرجح أنه يستند في مقولته هذه إلى الجانب الغالب في إنتاج الأفلام السينمائية في كل العالم وهو إنتاج الأفلام التمثيلية (الروائية). ولذلك فإن ماهر راضي يؤكد على هذه الفكرة بأنه لكون الفن السينمائي فناً درامياً . فإنه « يعتمد في سرد الموضوع على البناء الدرامي للمواقف والأحداث وهذا البناء يتكون من مجموعة من العناصر المرتبة ترتيباً خاصاً يضعها كاتب السيناريو طبقاً لفكر وإحساس ومزاج معين . بهدف إحداث التأثير في عقل ووجدان المشاهد « (٢) .

لذلك فإن ما نراه أنه بمثابة «المقدمة الإجرائية» التي يضعها «ماهر راضي» لدراسته عن العلاقة بين «الضوء والدراما» . نستطيع أن نلاحظ أنه يقدمها من خلال البحث في جانبين أساسيين . يتصل أولهما بالتأكيد على فكرة الطابع الدرامي للضوء في الفيلم السينمائي . ويتعلق الآخر بمسألة «التقنين» التنظيري لهذا الطابع . من خلال تقنين الإبداع الفني لمدير التصوير السينمائي في مجال الإضاءة السينمائية . وذلك هو ما نتطرق إلى تقديمه من خلال هذين المبحثين :

١- التأكيد على فكرة الطابع الدرامي للضوء في الفيلم السينمائي التمثيلي (الروائي) .

٢- تقنين الإبداع الفني لمدير التصوير السينمائي في الإضاءة السينمائية .

المبحث الأول
التأكيد على فكرة الطابع الدرامي للضوء في الفيلم السينمائي التمثيلي (الروائي)

يؤكد مدير التصوير السينمائي «ماهر راضي» على فكرة الطابع الدرامي للضوء في الفيلم السينمائي التمثيلي من خلال عدد من الأفكار التي تصب في أن الإضاءة في التصوير السينمائي في مثل هذا العمل الفني، هي منوطة بتوصيل المعاني والأفكار بنفس أسلوب الدراما . الذي يعتمد على الأداء بأفعال وحوار . من شأنها التأثير في المتلقي لتوصيل إحساس أو معنى أو فكرة معينين .

ونستطيع أن نلاحظ أن « ماهر راضي» يتطرق إلى مجموعة من الأفكار، من خلالها يعمل على التأكيد على فكرة الطابع الدرامي للضوء في الفيلم السينمائي التمثيلي ، وهي:

١- التعبير عن دراما الفيلم التمثيلي من خلال العناصر الفنية .



٢- دراسة البناء الدرامي .

٣- المراحل التي يمر بها مدير التصوير السينمائي في عملية إبداع الضوء في الفيلم السينمائي التمثيلي (الروائي) .

٤- البناء الدرامي للفيلم التمثيلي هو مفتاح البناء الضوئي له وأساس تكوينه .

ويمكن أن نفصل هذه الأفكار تفصيلاً مناسباً على النحو الآتي :

- ١- بداية ، يستند «ماهر راضي» في تأكيده على الطابع الدرامي للضوء في الفيلم السينمائي التمثيلي على سبق التأكيد على أن للضوء « هدفاً نوعياً». وهو يقصد به استخدام الضوء في التعبير عن الموضوع . وهو ما سبق توضيحه بالتفصيل (أنظر الباب الأول) ولذلك فإن مدير التصوير يستخدم عناصر عمله التقنوية في الإضاءة بغرض تحقيق عناصر « التعبير الفني» . وأهم هذه العناصر هو « لغة الضوء « . التي يستخدمها للتعبير عن دراما الفيلم .
- ٢- واستناداً لما سبق يقوم مدير التصوير السينمائي بدراسة البناء الدرامي لموضوع الفيلم . باعتباره العنصر الأساسي في بناء العمل الفني . وهو هنا «الفيلم التمثيلي» . وذلك حتى يتسطيع تصميم تأثيراته الضوئية؛ بحيث تعبر عن هذه الدراما من خلال لغة مرئية

لها قيمتها الحيوية في التأثير على المشاهد (المتفرج) . واستناداً إلى ذلك فإن مدير التصوير لا يعبر عن موضوع الفيلم التمثيلي من فراغ . بل إن البناء الدرامي لهذا الفيلم هو ا لذي يفرض على مدير التصوير تخيلاً معيناً للصورة السينمائية وما تتضمنه من تأثيرات ضوئية . بحيث تتلاءم مع عناصر البيئة الدرامية للفيلم . أي أن دراما العمل الفني تؤثر في تشكيل التصميم الإضائي للفيلم وتوحي لمدير التصوير بأشكال التأثيرات الضوئية التي تشكل مكونات هذا التصميم . مع ضرورة ملاحظة أن أشكال هذه التأثيرات الضوئية تختلف من مدير تصوير سينمائي لآخر . حتى لنفس الفيلم السينمائي . لأنها لا تعتمد على الدراما فحسب . وإنما تعتمد أيضاً على قدرة فنان الصورة السينمائية على الابتكار . وعلى ثقافته وقدرته التخيلية . وعلى مهارته في استخدام عناصره التقونية - بصفة عامة - لتحقيق التعبير الفني في الصورة السينمائية.

- ٣- واستناداً لما سبق يذكر «ماهرراضي» أن أهم المراحل التي يمر بها مدير التصوير السينمائي في عملية إبداع الضوء في الصورة السينمائية في الفيلم التمثيلي .

تتلخص في النقاط الآتية :

- دراسة موضوع الفيلم وتحليل إلى عناصر الأساسية .

- دراسة العناصر الأساسية للموضوع وعلاقتها ببعضها البعض . وهو ما يتمثل في قراءة



سيناريو الفيلم . الذي من خلال قراءته يمكن لمدير التصوير تحديد نوع الدراما في العمل الفني . سواء كانت «تراجيديا « أو « كوميديا» (مأساة أو ملهاة) . حتى يمكن وضع تحديد مبدئي للشكل العام للإضاءة (الطبقة المنخفضة أو الطبقة العالية) . وكذلك يمكن له تحديد المقدمة المنطقية . أي الفكرة الأساسية . التي تتمثل فيما يطرحه الفيلم من مقولة خاصة به. فالمقدمة المنطقية تحمل بداخلها القوة الكامنة المحركة لكل ما يصدر من أفعال في الفيلم ويقدم «ماهر راضي « مثالاً لذلك من الفيلم الروائي الذي يكون موضوعه هو قصة حب «روميو وجوليت» (عن المسرحية لشكسبير). فالمقدمة المنطقية هي «الحب العظيم يتحدى كل شئ حتى الموت» . وهي بذلك تتألف من ثلاثة أجزاء هي : قضية الموضوع (الحب العظيم) . الصراع (يتحدى كل شئ). النهاية (حتى الموت) . واستطراداً لتوضيح هذا المثال من «روميو وجوليوت» يوضح «ماهر راضي « أن «الحب العظيم « يناسبه التعبير عن العواطف الجياشة والأحاسيس المرهفة. وهو ما يمكن الايحاء بتأثيره من خلال التأثيرات الضوئية الناعمة ذات التباين المنخفض المصحوبة بالألوان المفرحة . ثم تتجه طبقة الإضاءة نحو الانخفاض تدريجياً مع بداية الصراع . حتى يصل إلى نهايته فتزاداد المساحات السوداء في الصورة . مع ارتفاع نسبة التباين حتى نهاية الفيلم . ولا يفوت «ماهر راضي» أن يوضح أن هذا ليس هو «الحل الإضائي» الوحيد لمثل هذا الفيلم . فيمكن تصور حل مقابل له يرى فيه مدير تصوير آخر أن «الموت من أجل الحب»

هو أعظم ما في الفيلم ومن ثم يتم تناوله برقة ونعومة حتى النهاية . على الرغم من حدة الصراع وما يصاحبه من إحساس بالقسوة .

- ٤- ويستأنف «ماهر راضي» بحثه في التأكيد على فكرة الطابع الدرامي للضوء في الفيلم السينمائي التمثيلي . من خلال عرض موضوع «البناء الدرامي « . وذلك باعتبار أن البناء الدرامي للفيلم التمثيلي هو مفتاح «البناء الضوئي» لهذا العمل الفني وأساس تكوينه. لذلك تنقسم دراسة البناء الدرامي إلى ثلاثة أقسام تتصل بكل من : مراحله . وعناصره . وحرفيته . ويتسعين «ماهر راضي» بالدراسات البحثية المتخصصة في «فن الدراما» . لدراسة « البناء الدرامي « . سواء عند «رشاد رشدي» أو «روجي بنسفيلدن» أو «عبد العزيز حمودة» (٥).

المبحث الثاني
تقنين الإبداع الفني لمدير التصوير السينمائي في الإضاءة السينمائية

إذا كانت التفاصيل المذكورة في مجال التأكيد على فكرة الطابع الدرامي للضوء في الفيلم

السينمائي التمثيلي . تتيح لنا أن نقف على صحيح العلاقة بين فن الضوء في الصورة السينمائية ومفهوم الدراما بصفته عامة . فإن لنا أن نلاحظ أن « ماهر راضي» يشفع ذلك بأفكار تقنن للإبداع الفني لمدير التصوير السينمائي في مجال عمله الإحترافي. وهو «الإضاءة السينمائية». ليستكمل بذلك البحث في مسألة . «دراما الضوء « باعتبارها المقدمة الإجرائية للبحث التفصيلي في «الضوء والدراما» .

ويقدم «ماهر راضي» ثلاث أفكار رئيسية في مجال تقنين الإبداع الفني لمدير التصوير السينمائي في مجال عمله وهي :

١- المراحل الأساسية لعملية الإبداع الفني عند مدير التصوير السينمائي (الإعداد - التخيل - الإشراف - التنفيذ) .

٢- عناصر منهج البناء الضوئي (القواعد الضهبية في فن الإضاءة السينمائية) .

٣- أهمية وجود منهج للبناء الضوئي .

١ - المراحل الأساسية لعملية الإبداع الفني عند مدير التصوير السينمائي

إن كل الأفكار السابقة (المبحث الأول) هي بمثابة المدخل المعرفي المناسب لمدير التصوير . حتى



يتمكن من ممارسة إمكانياته الذاتية في الإبداع الفني في مجال إضاءة الصورة السينمائية على وجه التحديد؛ باعتبار أن عملية الإبداع الفني هي من أهم المراحل الخلاقة التي يمر بها مدير التصوير. لأنها تعتمد على خيال الفنان وقدرته على التعبير عن الأفكار والأحاسيس التي يتناولها موضوع الفيلم . ويشير «ماهر راضي» بقدر من التفصيل المناسب إلى المراحل الأساسية التي يمكن أن تمر بها عملية الإبداع الفني عند مدير التصوير . باعتبارها الوسيلة المناسبة لتنظيم أفكاره والاستفادة منها بأسلوب علمي وهي تتركز في أربع مراحل هي «الإعداد (أو التحضير) . التخيل (الاختمار) . الإشراق . التنفيذ .

- (أ) إن مرحلة «الإعداد» Preparation هي بذاتها التي يقوم مدير التصوير من خلالها بتحديد البناء الدرامي لموضوع الفيلم. من خلال تحديد كل من نوع الدراما في العمل الفني . ومراحل البناء الدرامي فيه (بداية - وسط - نهاية) وما تتضمنه من مشاهد أساسية . وعناصر البناء الدرامي وحرفيته المستخدمة في عرض موضوع الفيلم . ذلك أنه كلما تمكن مدير التصوير من معرفة العناصر الأساسية في العمل الفني . إزدادت أفكاره التخيلية . ومن ثم تزداد قدرته على الإبداع .
- (ب) وفي مرحلة «التخيل» Incubation . التي تأتي بعد قراءة سيناريو الفيلم بدقة . يستخدم مدير التصوير ذهنه في وضع تصور عام لما يمكن أن تعبر به الإضاءة عن موضوع الفيلم . من

خلال التأثيرات الضوئية التي يرى أنها تناسبه؛ باعتبارها أشكال بصرية تلائم هذا الموضوع . وهذه الأمور تعني أن مدير التصوير السينمائي يفكر بلغة السينما. ففي هذه المرحلة يبحث مدير التصوير عما يسميه « ماهر راضي» بأنه « التفسير الضوئي المرئي للسيناريو كما سيبدو على الشاشة «(٦) . وفي كل الحالات فإن مدير التصوير يراعى أن تنظم تخيلاته في النهاية . بحيث يخرج «التصميم الضوئي العام للفيلم في شكل وحدةٍ واحدةٍ.

- (ج) ومرحلة الإشراق «Illumination» هي المرحلة التي يضع فيها مدير التصوير تخيلاته السابقة موضع التنفيذ . بحيث يكون قد قام بتطويعها للغة الضوء المعبرة عن تصوره السابق وبذلك فإن مرحلة الإشراق ترتبط بالإمكانيات الحرفية لمدير التصوير السينمائي . لأنها تعتمد على قدرته على التحكم في عناصر حرفته ومدى استخدامه لها. للوصول إلى تحقيق ما تخيله من أشكال إبداعية . أي أننا نستطيع أن نفهم أن مرحلة الإشراق هذه هي المرحلة التي تتوسط مرحلتي التخيل والتنفيذ (المرحلتين الثانية والرابعة) . أي هي المرحلة التي تنتهي بوضع خطة لتنفيذ ما سبق أن تخيله مدير التصوير تفسيراً ضوئياً مرئياً لنص السيناريو السينمائي كما يمكن أن يبدو على شاشة العرض السينمائي لاحقاً . لذلك تعتمد خطة التنفيذ هذه على رسم المسقط الأفقي لمكان التصوير . وتحديد زاوية التصوير . ومكان وجود مصادر الإضاءة. . وقوة المصابيح المستخدمة فيها .

• (د) وتعتبر مرحلة «التنفيذ» كما يسميها «ماهر راضي» هي المرحلة الأكثر أهمية بالنسبة لمدير التصوير . لأنها هي التي تحدد الشكل النهائي للعمل الفني. بما يعني المدى الذي توصل إليه مدير التصوير في تحقيق ما تخيله (المرحلة الثانية) . وإذ كان «ماهر راضي» يشير إلى مرحلة التنفيذ بالمصطلح الإنجليزي Verilication فإنه يستخدم مصطلحاً معبراً تماماً عن حقيقة هذه المرحلة من مراحل الإبداع الفني عند مدير التصوير السينمائي . فهي تعني على وجه التحديد ذلك التنفيذ الذي يتضمن اختبار صدق ما سبق الإعداد لتحقيقه (٧). ففي هذه المرحلة يدخل مدير التصوير في صراع مع الواقع بغرض تطويعه لخدمة رؤيته الفنية . التي يرى أنها تتناسب مع موضوع الفيلم . أي أن مدير التصوير يعيد صياغة الواقع المادي في موقع التصوير بما يتلاءم مع أحداث الفيلم ومواقفه. وبما يتفق مع تخيل مدير التصوير لها . وفي كل الحالات فإن تحقيق ذلك يأتي من خلال تعامل مدير التصوير مع الضوء والظل . فالضوء يشد انتباه المتفرج تركيزاً وتأكيداً . والظل يصرف انتباهه عن الشئ الذي يتم حجب الضوء من عليه .

وما يطرحه «ماهر راضي» عن المراحل الأساسية لعملية الإبداع الفني. خاصة الثلاث الأولى منها (الإعداد - الاختمار - الإشراق) يناظر ما سبق أن طرحناه بحثاً تحت موضوع «التشخيص الضوئي لكل حالة فيلمية على حدة» (٨). ذلك أن هذا هو ما يشكل حقيقة «العبء المهني»

الذي يقع على كاهل مدير التصوير السينمائي، الذي عليه أن يكّون تصوره الخاص للعمل الفيلمي، ومن ثم فإن فكرة «التشخيص الضوئي لكل حالة فيلمية على حدة» تعني تحديد الشكل العام للإضاءة السينمائية للفيلم، وتحديد تفاصيل هذا الشكل العام المكونة له والمؤثرة فيه في نفس الوقت، وهو الأمر الذي يقتضي من مدير التصوير أن يضع الخطة العامة لتنفيذه، بما يمكن أن تتضمنه من خطط فرعية لتحقيق هذه التفاصيل، مهما بلغت دقتها . وذلك من خلال الاتساق بين هذه الخطط الفرعية ذاتها . بما يساعد على تحقيق الخطة العامة (٩).

٢ - عناصر منهج البناء الضوئي

ويختتم «ماهر راضي» ما يراه منهجاً مناسباً للبناء الضوئي، بتقديم ما يمكن أن نسميه «القواعد الذهبية في فن الإضاءة السينمائية » . حيث يوضح «ماهر راضي» أنه على مدير التصوير أن يضع في اعتباره عدداً من الأمور . وذلك باعتبار أن « عالم الفيلم السينمائي » هو عالم مصنوع . وأنه من المهم أن لا تحجب هذه الصنعة إحساس المتفرج بصدق ما يراه معروضاً على الشاشة السينمائية .

ويوجز «ماهر راضي» هذه الاعتبارات في خمسة هي (١٠) :

- إن عنصر الضوء هو أهم عناصر بناء الصورة السينمائية . وهو الوسيلة التي يستخدمها



مدير التصوير في التعبير عن الموضوع من خلال رسمه للتأثيرات الضوئية.

- إن التأثيرات الضوئية ، التي يستخدمها مدير التصوير في عمله الفني ، هي التفسير الضوئي لرؤيته هو لهذا العمل الفني ، فتؤثر في التكوين المرئي للفيلم .

- إن البناء الضوئي للصورة السينمائية يعتمد على عملية فنية ، وفي نفس الوقت لابد أن يتم وفقاً لأسلوب علمي ينظم حركة هذا البناء ، وهو ما يستدعي بالضرورة ، وجود منهج علمي بمقتضاه ، تكون العملية الفنية ذات طبيعة منهجية .

- صناعة مدير التصوير لفيلم متميز ترتبط برؤيته الخاصة التي يتمكن من تحقيقها من خلال مرحلة التنفيذ ، تحقيقاً لما سبق أن تخيله في هذا المجال .

- على مدير التصوير أن يكون متأكداً من أن تأثيراته الضوئية يمكن إدراكها مرئية بواسطة العين ، فيستطيع المتفرج متابعة الأحداث ، وهو ما يعني - أيضاً- أن هذه التأثيرات من شأنها أن تجذب انتباه هذا المتفرج للعناصر المهمة في الفيلم .

٣ - أهمية وجود منهج للبناء الضوئي

ويختتم «ماهر راضي» ما يطرحه للتأكيد على فكرة الطابع الدرامي للضوء في الفيلم السينمائي التمثيلي ، بتأكيد جديد على أهمية وجود منهج للبناء الضوئي ، يوجزه في النقاط

الآتية(١١):

- المنهج هو الأسلوب أو الطريقة التي يتم على أساسها تناولنا للموضوع . فيكون تفسيره تفسيراً علمياً . فالعلم يتميز بمنهجيته .

- المنهج هو خلاصة مجموع الخبرات لجميع عناصر عمل مدير التصوير التي يستخدمها في التعبير عن بنائه الضوئي للصورة السينمائية بقصد مساعدة هذا البناء على النمو في جميع مراحل العمل الفني .

- يقوم المنهج على وجود قواعد معينة تضبط استخدامه . من شأنها المساعدة على الوصول إلى تفسيرات مناسبة تعبر عن هذا العمل .

- يقوم المنهج على التنظيم بين علاقات العناصر الأساسية للعمل الفني .

- من شأن المنهج أن يجعل أسلوب التفكير علمياً . مما يؤدي إلى دقة التعبير عما في خيال مدير التصوير . ونقل هذا الخيال إلى واقع التنفيذ .

- يعتمد المنهج . في أساسه . على التأثير على الإنسان . باعتباره المتلقي للعمل الفني . حيث يتفاعل مع الفيلم ويعيش معه داخل جو خاص . وفي حالة انفعالية معينة . تؤثر فيه ذهنياً ووجدانياً.

- يبحث المنهج في التعميم . نظراً لاختلاف الموضوعات ونوعية المشاهدين .

- يتميز المنهج بالمرونة والتطوير ، ليتلاءم مع مختلف الموضوعات .

- يعتمد المنهج على التحليل ، وهو ما يساعد على التعرف على أبسط عناصر تكوين الموضوع المركب .

- في المقابل يعتمد المنهج على التركيب ، وتكوين الجمل الضوئية بمعرفة مدير التصوير ، هو عبارة عن عملية تركيب لعناصر لغة الضوء .

مصادر الفصل الأول / الباب الثاني

١- ماهر راضي : فن الضوء - مرجع سابق ص ١٧٣

٢- الموضع نفسه .

٣- الموضع نفسه .

٤- الموضع نفسه .

٥- الموضع السابق ص ص ١٧٦ - ١٨٤ .

٦- المرجع السابق ص ١٨٨ .

٧- Oxford student>s dictionary, second edition Oxford Univesty press, ١٩٨٨ , p.١٩٥ .

٨- ناجي فوزي. د. : رمسيس مرزوق - ساحر الضوء (القاهرة : صندوق التنمية الثقافية ، ٢٠٠٢) ص ٧٧ .

٩- المرجع السابق ص ص ٧٧ - ٧٨ .

١٠- ماهر راضي : فن الضوء . مرجع سابق . ص ١٩١ .

١١- المرجع السابق . ص ص ١٩١-١٩٢.

الفصل الثاني
الصياغة التطبيقية
(فكر الضوء)

تمهيد :

إن المتابع الدقيق لما يقدمه « ماهر راضي» بحثاً في مجال الإضاءة السينمائية في الفيلم التمثيلي، يجد أنه يسعى جاهداً لتأكيد العلاقة العضوية بين الفن والفكر في الضوء في الفيلم السينمائي . وهو يؤكد على هذه العلاقة من خلال صياغة تطبيقية في مجال إدارة التصوير السينمائي . أي في مجال انتاج الصورة السينمائية . وهي صياغة من شأنها أن تفسر تلك الصلة الوثيقة بين فن الإضاءة السينمائية وفن الدراما . وتبررها في نفس الوقت . حتى نصل إلى قراءات «ماهر راضي» التفسيرية في عدد من الإفلام التمثيلية المصرية . التي شارك هو في صنعها مديراً لتصويرها . ويطرحه أمامنا تحت عنوان «فكر الضوء» (١) . وفي هذا المجال يؤكد «ماهر راضي» على أن ما يقدمه في كتابه «فكر الضوء» هو لا يتجاوز محاولة تفسير دور فنان الصورة السينمائية وأسلوب تفكيره في فن الضوء، وتطور هذا الأسلوب مع تقدمه في العمل فيلماً بعد آخر . ومن ثم فهو يذكر أنه لا يقدم نقداً لهذه الأعمال ولا تحليلاً لها (٢).

وإذا كان «ماهر راضي» يرى أن « عالم الفيلم السينمائي» هو عالم يتصف بقوة تأثيره على جمهور مشاهدي السينما . حتى أنه يصفه بأنه « عالم ساحر» . فإنه يقرر - في نفس الوقت أنه عالم يفرض الموضوع الذي يدور الفيلم حوله . وينفذه العاملون في الفيلم . ويتسقبله

المتفرج الذي يشاهده . ولذلك فهو عالم «مصنوع» يقوم العاملون في الفيلم بصناعته ، كل في مجال تخصصه. مستخدماً عناصره الفنية والتقنوية في التأثير على المتفرج. ومن ثم يفترض في هؤلاء العاملين أن يكونوا موهوبين متعلمين ومثقفين ، ليجيدوا استخدام أدواتهم الحرفية في التعبير ، بما يضمن الاستحواذ على عقل المتفرج فضلاً عن وجدانه ، حتى مع اختلاف أعمار المتفرجين وثقافاتهم (٣) .

ومن جهة أخرى ، فإن «ماهر راضي » وهو يقدم صياغته التطبيقية عن العلاقة بين الضوء والدراما ، من خلال بحثه في «فكر الضوء» ، فإنه عندما يشرع في البحث في تفاصيل هذه الصياغة يلتزم بأن يقدم تعريفاً بما يقصده بمصطلح «فكر الضوء» أو مفهومه. كما يلتزم بالتعريف بعناصر المنهج الذي يستخدمه في «تفسير» اتجاهاته - هو - الفكرية في إبداعات الضوء السينمائي في الأفلام التي عمل مديراً لتصويرها. وهو منهج يقوم على عنصرين أساسيين. يشير لهما في نطاق هذا التعريف. وهما « حوار الأفكار» و«الرؤية العامة للصورة» ولكننا ، ونحن نتابع تفاصيل الصياغة التطبيقية للعلاقة بين «الضوء والدراما» من خلال « فكر الضوء» ، نستطيع أن نلاحظ أن هناك عنصراً ثالثاً يفرض ذاته ، وهو تأثير المذاهب والمدارس الفنية على « فكر الضوء» عند ماهر راضي» ، خاصة تلك التي تتصل بالفنون التشكيلية ، وعلى نحو أكثر خصوصية تلك التي تتصل بفن التصوير Painting ، وتصبح المؤثرات الناجمة عن

هذه الاتجاهات في الفنون التشكيلية بمثابة المقدمات الفكرية الخاصة التي يختص بها فيلم معين فتميزه تمييزاً خاصاً في «فكر الضوء» لدى «ماهر راضي» . بالإضافة إلى بعض الأنواع الفيلمية المتميزة . كما أن « ماهر راضي» يشير إلى وقفات فكرية معينة في تاريخ علاقته بإبداع الضوء في السينما . وعلى ذلك . فإن هذا الجزء من الدراسة (الفصل الثاني من الباب الثاني) يبحث في المدخل التعريفي و ثلاثة موضوعات وهي :

١- المقدمات الفكرية الخاصة .

٢- حوار الأفكار .

٣- الرؤية العامة للصورة .

المدخل التعريفي

في البداية يشير « ماهر راضي» إلى أن العلاقة بين «الفن والفكر» تتبدى من خلال ثلاث صور هي :

- الأفكار (والمعاني) هي التي تمنح الفنان قوة التعبير .
- العمل الفني يعبر عن أفكار صانعيه
- لابد أن يحمل الفنان فكراً يسعى للتعبير عنه من خلال العمل الفني .

واستناداً إلى ما سبق ينتهي «ماهر راضي» إلى أن التأثيرات الضوئية التي يستخدمها مدير التصوير في تشكيل مرئيات الفيلم السينمائي لابد أن تعبر عن أفكار ومعان محددة . يهدف إلى توصيلها إلى المشاهد (المتفرج) . من خلال لغة الضوء . وبذلك فإن الصياغة التطبيقية التي يقدمها « ماهر راضي» باسم «فكر الضوء» هي تعني بدراسة الأفكار التي على أساسها يتم تشكيل التأثيرات الضوئية في فيلم معين . كناتج لحوار الفنان ذاته الداخلي حول عمله الفني من جهة . وكيفية الوصول إلى الشكل الفني المناسب لهذا العمل من جهة أخرى . أي أننا من خلال البحث في « فكر الضوء» نتعرف على كيفية تحويل الخيال إلى واقع . وتحويل الرؤية الفنية إلى صورة مرئية (٤) .

ويقدم «ماهر راضي» تعريفاً للعنصرين الأساسيين في «فكر الضوء» . وهما «حوار الأفكار» والرؤية العامة للصورة « :

- أولاً : إذا استطعنا أن نلاحظ أن « حوار الأفكار» هو حالة ذهنية خاصة بالفنان . فإن لنا أن ندرك المعنى الكامن وراء ما يشير إليه «ماهر راضي» عن حوار الأفكار بأنه جهد غير منظور لا يدركه أحد غير الفنان ذاته . وهو بالنسبة لفنان الصورة السينمائية (مدير التصوير السينمائي) يتحقق حال بحثه عن صورة المرئيات التي يتخيلها معبره عن موضوع فيلمه وهو يروم منها أن تؤثر في عقل المتفرج ووجدانه معاً .

ومن جهة أخرى . فإن الهدف النهائي من مثل هذا «الحوار الفكري الذاتي» هو الوصول إلى الشكل المناسب للعمل الفني . ذلك أن قيمة العمل الفني تكمن بصفة أساسية في مدى الإبداع في الأسلوب الذي يتم به التعبير عن موضوع هذا العمل .

ونحن نستطيع أن نستنتج أن هناك قيمة مضافة في عرض «حوار الأفكار» . وذلك من إشارة «ماهر راضي » إلى أن طرح مثل هذا الحوار يتيح لمن يطلع عليه فرصة التعرف على الأفكار والتصورات التي يمكن أن تلوح لفنان الصورة السينمائية ولكنه لا يطرحها في الفيلم . لأن هناك أفكاراً وتصورات أخرى يجد الفنان أنها الأكثر تأثيراً والأفضل تعبيراً عن موضوع عمله الفنى . وهو ناتج طبيعي لعملية التطور المستمرة لأفكار الفنان وتصوراته . حتى يصل بالفعل إلى ماهو أكثر تأثيراً وأفضل تعبيراً - من وجهة نظره - بالفعل . ولذلك لا يفتأ « ماهر راضي» أن يضيف معلقاً على ذلك كله بأن حوار الأفكار . على هذا النحو . يحمل قدراً من خليط من الغرابة والصراع والمعاناة والإبداع . معاً في نفس الوقت .

ولا يفوت «ماهر راضي» أن يوضح أن أسلوبه في تقديم «حوار الأفكار « يعتمد على العناصر الآتية (٥) :

١- الموضوع هو القاعدة الأساسية ومصدر إلهام مدير التصوير .

٢- الدراما هي البناء (الفني) الذي يستخدمه مدير التصوير في التعبير.

٣- التأثيرات التي تظهر في خياله هي استجابة لتصوره المرئي للموضوع .

٤- لغة الضوء هي لغة تخاطب الوجدان وموجهة للأحاسيس الإنسانية .

٥- يتم تناول الموضوع من خلال تناول الحوار الداخلي لمدير التصوير وتصوره لمرئيات الصورة السينمائية ، ودورها في التأثير على المتفرج ، خاصة من خلال عنصر الضوء ، باعتباره العنصر الأساسي في تشكيل الصورة عند مدير التصوير ، مع تناول الشكل الفني الذي يستخدم في كل موضوع بشكل عام ، ثم تناول التفاصيل بشكل خاص ، حيث ينصب اهتمام كاتبنا ، وهو «ماهر راضي»، على كيفية تحديد الشكل المرئي للصورة ، باعتبارها الوسيلة المستخدمة في التعبير .

- ثانياً: الرؤية العامة للصورة ، باعتبارها العنصر الأساسي الآخر في «فكر الضوء» ، هي بذاتها ما يعني بها «ماهر راضي» إشارته إلى «التصور الفني للصورة» ، وهذا التصور يقوم بدوره على عنصرين يشكلان مفهومه، وهما «المرئيات»: باعتبارها أساس الفنون البصرية بصفة عامة، وتكوين « الجملة الضوئية»: باعتبارها وسيلة التعبير بلغة الضوء .

(أ)- و«المرئيات» هي كل ما يدركه الكائن الحي بواسطة حاسة البصر ، وبذلك فهي بالنسبة للإنسان كل ما يراه بواسطة هذه الحاسة من خلال العين ، وبذلك فإن الفنون البصرية تعتمد على المرئيات ، ويقودنا ذلك إلى العلاقة الوثيقة بين المتفرج على الفيلم السينمائي وبين المرئيات

، ذلك أن هذا المتفرج ، وهو يتطلع متابعاً ما ينعكس على شاشة العرض السينمائي ، فإنه يفكر من خلال عينيه اللتين تدركان محتويات هذا الانعكاس ، ويأتي كل ذلك تطبيقاً لما يطرحه «شاكر عبد الحميد» ، في دراسته «الفنون البصرية وعبقرية الإدراك» ، عن أن الفنون البصرية هي تلك التي تعتمد في انتاجها وإبداعها وفي تذوقها وتلقيها على حاسة الإبصار على فعل الرؤية ، بذلك يتسع معنى الإبصار ليشمل كلاً من الرؤية البصرية الخارجية ، والرؤية العقلية والخيالة والوجدانية الداخلية(٦) . وما يطرحه « شاكر عبد الحميد « يجعلنا نلاحظ أن هناك جانبين مكملين لبعضهما في مفهوم ، الرؤية البصرية ، أحدهما مادي والآخر معنوي ، والجانب المادي للرؤية البصرية هو ذلك الإدراك الحسي الذي يتصل بتفعيل حاسة الإبصار ذاتها ، ويتصل الجانب المعنوي بفكرة الإدراك العقلي للمرئيات وما يتعلق به من مؤثرات يمكنها أن تؤثر في الحالة النفسية للمتلقي .

ومن جهة أخرى فإنه لكي يستطيع الفنان أن يتعامل مع المرئيات، وذلك باستخدام أدواته لتشكيلها والتعبير بواسطتها ، فإن عليه أن يكون على وعي بالمعرفة البصرية ، وفي نفس الوقت على دراية بالتفكير البصري .

* «والمعرفة البصرية» هي محصلة ما يجمعه الإنسان من معارف مختلفة عن طريق الإدراك البصري بالعين ويتم نقله إلى المخ . ومن ثم فإن ما يختبره الإنسان بصرياً من المرئيات يستمد

قيمته من المعاني والأفكار التي توحي بها هذه المرئيات .

* أما «التفكير البصري» فهو يعبر عن «محاولة لفهم العالم من خلال لغة الشكل والصورة » . بحسب ما يرى «أرنولد أرنهايم»(٧) . وبذلك فإن على فنان الصورة السينمائية أن يمارس هذا النوع من التفكير . باعتباره العامل الذي يساعده على التعبير عن ما يتضمنه موضوع العمل الفني (الفيلم السينمائي) من معاني وأفكار وأحاسيس . وذلك من خلال عناصر بصرية من شأنها أن تتمكن من أن تثير المعرفة البصرية لدى المتلقي (المتفرج) على الفيلم السينمائي . لتتحول بدورها في عقله إلى أفكار ومعان وأحاسيس تؤثر في عقله ووجدانه .

ومن وجهة ثالثة . يشير «ماهر راضي» إلى مفهوم المرئيات في الفيلم السينمائي . باعتبار أنها هي تلك العناصر التي يمكن إدراكها إدراكاً بصرياً. من خلال تأثير الضوء بصفة عامة . وباعتبار أن الهدف منها هو مخاطبة المتفرج على الفيلم السينمائي من خلال هذه العناصر . التي يشترك صناع الفيلم السينمائي في تشكيلها . ويأتي في مقدمة هؤلاء كل من المخرج ومهندس المناظر(الديكور) ومدير التصوير . ولكن من المهم أن ندرك أنه على مدير التصوير أن يتعامل مع الصورة السينمائية فيما يتخيل أنه الشكل النهائي لها على شاشة العرض .

(ب) والعنصر الآخر الذي يؤسس لمفهوم « الرؤية العامة للصورة هو «تكوين الجملة الضوئية»: باعتبارها وسيلة التعبير بلغة الضوء .

المبحث الأول
المقدمات الفكرية الخاصة

وقد سبق أن أشرنا إلى مفهوم « الجملة الضوئية « عند « ماهر راضي» . باعتبارها عنصراً مهماً في تكوين «التأثيرات الضوئية « . وذلك من خلال بحثنا في الباب الأول (منهج الإبداع) في الفصل الثالث منه (التطبيق) .

وفي مجال «فكر الضوء» . باعتباره الصياغة التطبيقية للعلاقة العضوية بين الضوء والدراما . يوضح «ماهر راضي» أن الجملة الضوئية الرئيسية في الفيلم السينمائي تعتمد على أربعة عناصر هي (٨):

- أن تنبع من طبيعة الموضوع . وأن تلبي متطلبات العمل الفني واحتياجاته وأن تعبر عن الفكرة الرئيسية السائدة للموضوع .

- أن تكون مبتكرة ومبدعة .

- أن تعبر عن وجهة نظر الفنان وطريقته الفنية في العمل .

- أن يقوم مدير التصوير بتشكيل الجملة الضوئية باستخدام عناصر لغة الضوء (الضوء الرئيسي مصدر الضوء - زاوية سقوط الضوء - التباين - اللون) .

إن متابعة تفاصيل «الصياغة التطبيقية « للعلاقة بين «الضوء والدراما» في الفيلم السينمائي التمثيلي (الروائي) . من خلال «فكر الضوء» لدى «ماهر راضي» . تلفت انتباهنا إلى أنه . وهو يلتزم بأسلوب وترتيب معينين في تفسير أفكاره الضوئية . بالنسبة للأفلام التمثيلية التي شارك في صناعتها بإدارة التصوير فيها . فإنه يضطر في عدد من هذه التفسيرات أن يقدم لها بما يتسق مع كل فيلم منها من الاتجاهات المذهبية في الفنون التشكيلية . مثل « التعبيرية « و «التأثيرية « (الإنطباعية) . أو من الأنواع الفيلمية المميزة في تاريخ السينما العالمية مثل أفلام الرعب و»الفيلم الأسود» و»أفلام الخيال العلمي» . كما أن «ماهر راضي» يشير في بعض المواضع التفسيريه إلى مراحله هو الفكرية (الذاتية) في علاقته العملية بفن الضوء السينمائي . وهي ما تتمثل في مرحلتين أساسيتين (حتى الآن). يشير «ماهر راضي» إلى الأولى منهما بعبارة «بداية الرحلة « . ويشير إلى الأخرى بعبارة «مرحلة جديدة» .

وعلى ذلك فإننا نستطيع أن المقدمات الفكرية الخاصة التي يضعها «ماهر راضي» في صدارة بعض تفسيراته الفكرية لفن الضوء السينمائي من خلال ثلاثة اتجاهات . يتصل أولها بتحديد المراحل الفكرية في العلاقة بفن الضوء السينمائي . ويتصل ثانيها بالاتجاهات المذهبية في الفنون التشكيلية . ويدور الثالث منها حول الأنواع الفيليمة المميزة في تاريخ السينما العالمية

• المراحل الفكرية في فن الضوء السينمائي

يشير «ماهر راضي» إلى وقفتين محددتين في علاقته بفكر الضوء (بداية الرحلة . مرحلة جديدة) . وهو - بذلك - يتسق مع إشارته السابقة عن تطور أسلوب تفكيره في فن الضوء مع تقدمه في عمله مديراً للتصوير السينمائي فيلماً بعد آخر (٩) .

• أولاً : «بداية الرحلة »

قبل أن يعرض « ماهر راضي» لحواره الفكري الأول عن الضوء السينمائي في فيلم « الجحيم» . فإنه يضع أول مقدماته الفكرية الخاصة بعنوان «بداية الرحلة» (١٠) . وهو يشير فيها إلى أن مرحلة البداية غالباً ما تكون هي محاولة البحث عن الذات وتكوين الشخصية . وهو يشير بوضوح إلى أن مثل هذه المرحلة تتميز بأكثر من خاصية . فهي - بداية - تعتمد على الموهبة الفنية واستخدامها بشكل تلقائي . وهي - ثانياً- تتميز بالإندفاع وثورة الشباب وتوجه الإبداع الفني الذي يعتمد على الخيال الخصب من جهة . ومن جهة أخرى يتصف بقدر قليل من التفكير العلمي والتنظيم العقلي وقلة الخبرة العملية . كما أن مثل هذه المرحلة تتمير بخاصية

البحث عن أشكال فنية جديدة تتناسب مع تطور العصر . ويشير «ماهر راضي» إلى مسألة لها أهميتها بالنسبة إلى جيله من السينمائيين المصريين الذي أنهوا دراساتهم السينمائية المتخصصة في المعهد العالي للسينما . ضمن دفعاته الأولى . في عقد الستينيات من القرن العشرين (بدءاً من العام ١٩٦٣ / تخرج ماهر راضي في المعهد في العام ١٩٦٥) . وهذه المسألة هي معاصرة هؤلاء السينمائيين المصريين (الأكاديميين) الجدد لعدد من المدارس السينمائية الحديثة في العالم. ولعل «الموجة الفرنسية الجديدة» هي الأكثر شهرة في ذلك الوقت.

ولكن الملاحظة اللافتة للإنتباه في هذا المجال . هي أن « ماهر راضي» يبدأ حواراته الفكرية حول الضوء السينمائي في فيلم «الجحيم» ١٩٨٠ . وهو - بذلك - يتجاوز أول فيلمين تمثيليين طويلين قام بإدارة تصويرهما وهما فيلم «الحادثة» ١٩٧٥ (إنتاج التليفزيون المصري) وفيلم «صانع النجوم» ١٩٧٦ . أي أن «ماهر راضي « يرى أن البداية الحقيقية (أو الفعلية) لرحلته مع فكر الضوء السينمائي هي مع ثالث فيلم تمثيلي طويل له (الجحيم) وهو بذلك يشير بطريقة غير مباشرة إلى وجهة نظره التي نستطيع أن نستنتجها . وهي أن فيلميه الأولين (الحداثه . صانع النجوم) يخرجان من حسابات البداية الفعلية لتأثير فكر الضوء . وهي التي يسميها «بداية الرحلة « .

• ثانياً : «مرحلة جديدة »

والمقصود بالمرحلة الجديدة هنا أنها هي مرحلة البحث عن أشكال حديثة تعبر عن روح العصر وتساير أساليب السرد الحديثة . وهي المرحلة التي يفتتحها « ماهر راضي» بفيلم «أيام الغضب» ١٩٨٩ . وفيها يبحث عن أشكال فينة يستخدم فيها عنصر الضوء لتكوين جو عام للمشهد السينمائي . من شأنه أن يعبر عن الموقف الدرامي في هذا المشهد السينمائي من خلال الحالات الانفعالية للشخصيات. أي أن يكون من شأنه التعبير عن الباطن النفسي للإنسان . وهو أمر غير مرئي . من خلال العناصر المرئية . أي أن تقوم المرئيات المادية بتجسيد انفعالات الإنسان النفسية .

ولأن «ماهر راضي» يتجه إلى التجديد وهو يفكر في دراما الضوء من خلال أحداث فيلم «أيام الغضب». لذلك فهو يستوحي من وقائعه الدرامية ما يمكن أن يعبر من خلاله بالضوء عن الحالات النفسية لشخصياته: ومن ثم فإنه يجد في مشهد الهروب الليلي من المصحة النفسية عبر حديقتها مثالاً للتعبير عن افتتاحية هذه المرحلة الجديدة . إن هذا المشهد يعبر عن محاولة إنفكاك من كابوس المصحة . وهي مخاضة يحاول شخصان أن يجتازاها بأمل التخلص من الإنهيار النفسي والضياع الذاتي اللذين يعاني منهما الهاربان . وإذ يرى مدير

التصوير «ماهر راضي» أن التعبير الضوئي المناسب عن هذه الحالة المعنوية هو تقديم حركة الشخصيتين باعتبارهما كتلتين تتحركان في الظلام . فإنه يجب أن يتم فصل هاتين الكتلتين عن الفراغ المظلم أثناء حركتهما . ومن ثم فإنه للحصول على هذا التأثير المرئي فإنه لابد من تحرك الكتلتين السوداتين أمام خلفية بيضاء (تأثير السلويت) . وهو ما يحققه « ماهر راضي» من خلال إطلاق ستارة من الدخان بكثافة مناسبة. يتم تسليط الضوء عليها . فتتسبب جزئيات الدخان في إعكاس الأشعة الضوئية التي تصطدم بها في اتجاهات مختلفة . مما يحول منطقة الدخان إلى منطقة مضيئة بالضوء الأبيض . تتحرك أمامها الكتلتان المعتمتان باللون الأسود .

ولا يفوت «ماهر راضي» أن يشير إلى أن ما يتقدم نحوه في إبداع الإضاءة السينمائية . باعتباره مرحلة جديدة في فكر الضوء لديه . هو أمر لا ينبع من فراغ . وإنما يستند إلى أفكار تشكيلية لها مكانتها في الفنون المرئية . فهو يستند أولاً إلى ما يعرف بأسم «المذهب الإضائي (Luminism) . الذي يصف الأسلوب الأمريكي في رسم المناظر الطبيعية في القرن التاسع عشر . لما يتميز به هذا الأسلوب من استخدام الضوء كقيمة أساسية في لوحات هذه الفترة بداية من العام ١٨٥٠. ففي هذا الأسلوب لا يتوقف الضوء عن الإنتشار داخل مكان متجانس



وهو يكون اشكالاً ساطعة من خلال (حركتيه الخاصة. بأكثر مما ينتج من خلال تصادمه مع أشياء تتنقل في المكان (١١) كما لا يفوت « ماهر راضي « أن يشير إلى أن هذا الأسلوب له امتداده في تصوير الوجوه البشرية لإضافة عنصر جمالي للوجه الإنساني (١٢).

٢ - الاتجاهات المذهبية في الفنون التشكيلية

يشير « ماهر راضي « إلى جانب من الاتجاهات المذهبية في الفنون التشكيلية. باعتبار أن هذه الاتجاهات هي المدخل لفكر الضوء عنده بالنسبة لأفلام معينة .

وفي هذا المجال نستطيع ان نلاحظ أن « ماهر راضي « ينتهج اسلوباً مباشراً وهو يشير الى كل من « التعبيرية « و « التأثيرية «. في مقابل أسلوبه غير المباشر في إشارته إلى « المذهب الإضائي» في الأسلوب الأمريكي لرسم المناظر الطبيعية في القرن التاسع عشر. الذي أشار إليه من خلال وقفته الثانية المحددة لعلاقته بفكر الضوء. وهي التي يشير إليها تحت اسم « مرحلة جديدة «. على نحو ما سبق أن أشرنا .

اولاً : التعبيرية

بداية يوضح « ماهر راضي «. تحت عنوان واضح « مذاهب ومدارس فنية « (١٣). أنه من الضروري التعرف على عدد من المذاهب والمدارس الفنية. باعتبارها مصادر للأفكار التي تؤسس



إبداع الضوء السينمائي لديه في الأعمال الفنية التي يتناولها بتفسيره ونحن نستطيع أن نلاحظ أن « ماهر راضي » يسلك هذا الاتجاه وهو بصدد تحقيق الضوء السينمائي في فيلم « الهروب من الخانكة » ١٩٨٧ (تم تحقيقه انتاجياً ١٩٨٥) .

ونحن نستطيع أن نلاحظ أن للتعبيرية في الفن باعاً ملحوظاً في تكوين الصورة السينمائية على نحو خاص. فالعناصر المرئية الموجودة في الواقع. كثيراً ما تختلف صورتها المرئية على شاشة العرض السينمائي عن حقيقتها في الواقع المادي. وهو اختلاف ناشئ عن الفرق بين الطريقة التي يمكن أن تُرى بها في الواقع والشكل أو المظهر أو الهيئة التي تظهر بها على شاشة العرض السينمائي . وهذا الفرق في الرؤية ناتج عن نوع من التغيير في المظهر الواقعي الفعلي للمكونات المرئية داخل إطار الصورة السينمائية. سواء تعلق هذا التغيير بعناصر مشتركة بين الصورة الضوئية الثابتة والصورة السينمائية. مثل زاوية التصوير أو استخدام نوع معين من المرشحات الضوئية. أو تعلق التغيير بعناصر تختص بها الصورة السينمائية. مثل سرعة حركة الأجسام أو الموضوعات المصورة واتجاه حركتها . ولأن التغير في شكل هذه العناصر المرئية يظهر في درجات مختلفة او مستويات متعددة. فإنه يأخذ سمة « الانحراف « عن الشكل الواقعي الفعلي لمكونات الصورة السينمائية . وهذا الانحراف. متعدد الدرجات. هو السمة الشكلية التي يختص بها الاتجاه التعبيري في الفن. وهو ما تشير إليه « نهاد صليحة

« تحت مفهوم « تشويه الواقع « عن طريق « التبسيط « و « المبالغة « و « التفتيت « (١٤) . كما يؤكد « جيروم ستولنيتز « على ارتباط فكرة « الانحراف « هذه بالفنون البصرية بقوله :

« إن استخدام التحريف .. يوجد طوال التاريخ الطويل للفنون البصرية .. والتحريف. سواء في الفن التقليدي أم في الفن الحديث. يضفي على موضوع التصوير طرافة وحيوية « (١٥). بل إن « ستولنيتز « يشير الى قوة أعمال فنية مرئية. معينة « تتوقف على نوع من الانحراف الجذري عن الأنواع المعتادة من الشكل « (١٦) . وهو الأمر الذي يؤكده بمثال من عنده عن قوة لوحه محفورة للفنان التشكيلي « جويا Goya «. حيث تتمثل قوة هذه اللوحة في الانحراف عن فكرة « التوازن « في العمل الفني ذاتها (١٧) . كما يؤكد « كروتشة « على ذلك بقوله عن أن جمال التصوير ينشأ عن التعديل أو التحوير الذي يخلعه الفنان على الطبيعة في عمله الفني (١٨) . كما يوجز « هربرت ريد « ذلك كله بأن « ثمن التعبيرية « هو « عادة المبالغة أو التشويه للمظاهر الطبيعية « (١٩) ولذلك نجد أن « هنري آجيل « يشير الى أن « تعبيرية الصورة السينمائية « ترجع إلى « ريتشيوتو كانودو Riciatto Canudo «. صاحب وصف السينما بأنها « الفن السابع «. حيث يرى أن « الصدق الأسمى للسينما هو في التعبير عن داخل النفس وليس في تقديم الوقائع « (٢٠) . والحقيقة أن أغلب نظريات الفيلم تجتمع على السمة التعبيرية للمرئيات السينمائية. باعتبارها قائمة على فكرة « التحريف « أو « التشويه « . من خلال عنصر «

المبالغة «. وهو ما نجده في نظريات الفيلم الشكلية (مثل : رودلف أرنهيم. بيلا بالاش) وغيرها من النظريات الأحدث (٢١) ويؤكد « ج وادلي أندرو « على فكرة التحريف ودورها في الفنون البصرية. في مجال عرضه لنظرية الفيلم لـ « بيلا بالاش « بقوله :

« إن الفنان لا يسئ الى الواقع كثيراً حين يحرفه ويغير من شكله . عن طريق التحريف يوسع مادياً في الواقع من الأنماط البصرية في عقول المشاهدين. حتى يمكنهم ان يروا الواقع من جديد « (٢٢) .

وإذا كان « زكريا ابراهيم « يوجز أغلب الافكار السابقة في مقولته : « الفن لغة أو تعبير. وفي التعبير تحوير أو تغيير « (٢٣). فإن لنا أن نشير إلى ذلك كله بأن تكثيف المعاني في الأعمال الفنية يرتبط عادة بالتطرف في إبراز الشكل. أي بالجنوح إلى السمة التعبيرية في الفن . وهذا ينطبق بقدر كبير من الوضوح على ما يتجه اليه

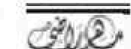
« ماهر راضي « في المرحلة التي تبدأ بالبحث عن أشكال جديدة « تعبر عن روح العصر وتساير أساليب السرد الحديثة «. وليكون فيلم « الهروب من الخانكة « هو أول افلامه التي يطبق فيها هذا الاتجاه في فكر الضوء عنده .

• **ثانياً : التأثيرية**

ويشير « ماهر راضي «. وهو بصدد الشروع في عرض أفكاره عن الضوء في فيلم « كلام الليل « ١٩٩٨. الى المذهب التأثيري في الفنون التشكيلية. ذلك الاتجاه الفني الذي ظهر عند إقامة أول معرض لأتباعه عام ١٨٧٤. وهو المذهب الفني الذي يلقب بالواقعية العلمية. نظراً إلى استناد التأثيرية الى فكرة تحليل الضوء في العلوم الطبعية ولذلك يعرف الفنان التشكيلي « سيزان» التأثيرية بأنها « المزج البصري بالألوان «. بما يعني لديه تفكك الالوان على اللوحة ثم إعادة تركيبها في العين. بحيث أن اللوحة - في حد ذاتها - لا تمثل شيئاً غير اللون (٢٤) .

ولأن التأثيريين يستندون الى فكرة تحليل الضوء في الطبيعة. لذلك فإن لزاوية سقوط ضوء الشمس. في النهار. على الأجسام أهميتها الواضحة. ومن ثم يرتبط التأثيريون ارتباطاً وثيقاً بحركة الأرض في دورانها حول نفسها مرة كل اربعة وعشرين ساعة. لأن هذه الحركة هي التي تتسبب في تغيير زوايا سقوط آشعة الضوء على الأجسام طوال فترة النهار. حيث يعتمد الفنان ذو الاتجاه التأثيري على اختيار لحظة العلاقة المناسبة بين زاوية سقوط الضوء وبين الموقع الذي يقوم بتصويره. وذلك لتسجيل هذه اللحظة ذاتها على اللوحة (٢٥) .

ومن جهة أخرى يوضح « ماهر راضي « أنه بظهور آلة التصوير الضوئي الثابت



(الفوتوغرافيا)، بما تقدمه من نقل دقيق لصورة الواقع، كان على الفنان التشكيلي الذي يعمل على مطابقة الواقع أن يسير في اتجاه آخر يختلف اختلافاً واضحاً عما تنتجه آلة التصوير، وهو الذي يشكل واحداً من أسباب ظهور التاثيرية .

وفي مجال التصوير الضوئي بصفة عامة، والتصوير السينمائي على نحو خاص، يصبح تحقيق الأساليب والمذاهب الفنية التشكيلية الحديثة أمراً على قدر من الصعوبة، حيث يتعين على مدير التصوير السينمائي أن يكون على درجة عالية من الحس الفني، بما يسمح له أن يتمكن من تحويل الشكل الواقعي، الذي يمكن أن تنقل آلة التصوير صورته بكل دقة، إلى ما هو داخل تحت مفهوم أحد الأساليب الفنية الحديثة مثل التأثيرية، التي تتميز في فن التصوير التشكيلي بعدد من الخصائص التي تخرج عن الواقعية، ومن بينها : إلغاء الخطوط التي تحدد العناصر التي تتكون منها اللوحة، عدم الالتزام بقواعد المنظور الفراغية، استخدام الألوان الفاتحة وتدرجاتها مع تحاشي استخدام اللون الأسود، الضوء هو عنصر اساسي في اللوحة، ويجب اختيار لحظة من لحظات سقوط الضوء على المنظر وتسجيل تاثير الضوء في هذه اللحظة في اللوحة وليس خارجها، ووضع الألوان على هذا السطح منفصلة ومتجاورة، لكي تتاح الفرصة لعين المتفرج أن تقوم هي بمزج الألوان من خلال حاسة الإبصار، فضلاً عن إظهار تأثير ضربة فرشاة التلوين على سطح اللوحة (٢٦).

٣ - الأنواع الفيلمية المميزة في تاريخ السينما العالمية

يتعامل « ماهر راضي « مع فيلم « الإنس والجن « (١٩٨٥)، باعتباره واحداً من أفلام الرعب، نظراً لاعتماده على الرعب كعنصر أساسي في التأثير على المتفرج، وهذا هو ما يدعوه الى القاء نظرة على خصائص فيلم الرعب (٢٧)، التي تتناول كائنات الليل والظلام، سواء من البشر مثل « المستر هايد» (في أفلام د. جيكل ومستر هايد»، أو من المسوخ مثل الأشباح ومصاصي الدماء (دراكيولا) . فهي نوعية من الأفلام تعتمد على فكرة إثارة غريزة الخوف عند الإنسان، ومن ثم تستخدم عنصري التوتر والتشويق، باعتبارهما أسلوبين أساسيين في التناول الفني الذي يختص بمثل هذه الأفلام.

وتسمى أفلام الرعب أحياناً باسم السينما القوطية، نظراً لأن الكثير من هذه الأفلام تدور أحداثها في أماكن تستوحي نمط العمارة القوطية، التي تتسم بنوع من الرهبة، خاصة مع انخفاض الضوء، وذلك بسبب امتداداتها الرأسية التي تنتهي عادة برؤوس مدببة، وبسبب الأشكال المنحوتة التي تتصل بها وتصور كائنات أسطورية، في بناء القصور والقلاع، وكذلك في بناء الكنائس، في أوروبا . وفي كل الأحوال فإن ما يعكس طرازات العصور الوسطى (الأوروبية) في العمارة والأثاث والملابس من شأنه أن يستدعي القصص والأساطير التي تنتمي إلى هذه العصور،

وفيها الكثير من الخيال الذي ينتمي إلى الرهبة أو الخوف على أقل تقدير .

واستناداً إلى ما سبق فإن البنية الفكرية لأفلام الرعب، كما يتبناها « ماهر راضي »، طبقاً للكاتب الأمريكي « ستانلي جيه سولون » . تقوم على أن مثل هذه الأفلام تجسد العالم الكابوسي الذي يعبِّر عن مخاوفنا المجردة تجاه الدمار والموت، وهو التجسيد الذي يمكن أن يظهر في شكل زيارات مصاصي الدماء الليلية والتناسخات المستحثة معملياً وتشوهات الجمجمة، وكذلك جرائم القتل التي تتم في الضباب (٢٨) . ويناظر هذه البنية الفكرية لأفلام الرعب بنية مرئية، (٢٩) تتطلب مستوى عالياً من الحرفة الفنية من العاملين في مختلف المهن السينمائية، لضمان الاتقان في تجسيد الخيالات ذات الطابع الخوارقي، التي تقوم في بنائها الأساسي على الخدع البصرية والمؤثرات المرئية الخاصة . وبالإجمال يتميز الشكل الفني للصورة السينمائية في أفلام الرعب بسيطرة المساحات السوداء فيها، مع تكثيف مساحات الظلال في مواجهة المساحات المضيئة، أو الساطعة، الصغيرة والقليلة، كما يكثر في مثل هذه الأفلام استخدام المؤثرات الضوئية ذات الطابع الخاص، مثل البرق الذي يعتبر واحداً من رموز الرعب المشهورة، نظراً لما يوحي به باقتراب الكوارث، ومثل الضباب الذي يشي بالغموض والخوف من مجهول يمكن أن يتخفى في طياته، كما أنه عادة ما يكون تصوير أحداث الرعب متصلاً بفترات اضاءة الفجر وما يقابلها من الغسق . كما تشكل النيران واحداً من العناصر المهمة في الصورة السينمائية

في أفلام الرعب . والتعبير عن الصراع يكون في مثل هذه الأفلام على جانب كبير من الحدة، بما يتسق معه ارتفاع نسبة التباين بين مناطق الضوء ومناطق الظلال من جهة، وبين الألوان الباردة والألوان الساخنة من جهة أخرى، فضلاً عن استخدام حركة الضوء بما يصاحبها من رفع لدرجة التوتر، واستخدام مصادر إضاءة غير تقليدية للتعبير عن وقائع غير تقليدية أيضاً .

• ثانياً : الفيلم الأسود

وإذا كان « ماهر راضي » يرى أن فيلم « الإنس والجن » ينتمي إلى نوعية أفلام الرعب، فيشير إلى خصائصها المرئية، فإنه يرى أن الفيلم يحمل كماً ملحوظاً من صفات « الفيلم الأسود »، فالمحتوى السردي لفيلم « الإنس والجن » يقترب من البنية الفكرية للفيلم الأسود، خاصة فيما يتصل بفكرة التعبير عن حالات التشاؤم والإحباط والقلق والخوف والشعور بعدم الأمان، وبظهور الشخصيات الشريرة أو الفاسدة، والموضوعات التي تتناول الجريمة والجاسوسية ورجال العصابات والقتلة .. إلخ .

والحقيقة أن ما يشير اليه « ماهر راضي » عن الفيلم الأسود « Film Noir » يقترب كثيراً لما يذكره « افرايم كاتز » في موسوعته السينمائية عن أن الفيلم الأسود هو : « اصطلاح استخدمه النقاد الفرنسيون لوصف نوع من الأفلام التي تتميز بنبرة كئيبة سوداء وجو نفسي تشاؤمي قاتم .. وفي مجال الأسلوب أو التكنيك، فإن الفيلم الأسود يتميز بارتباطه بالمشاهد

الليلية، سواء كانت داخلية أو خارجية مع أثاثات ومناظر تقدم واقعية كئيبة، وكذلك الاضاءة التي تؤكد كثافة الظلال ودكانتها (٣٠) .

ولذلك فإن « ماهر راضي « يؤكد على أن البنية المرئية للفيلم الأسود تقوم على عدد من العناصر، تأتي طبقة الإضاءة المنخفضة في مقدمتها، بما يصاحبها من زيادة في المساحات السوداء داخل إطار الصورة، وحيث تميل الألوان الى نقص التشبع في الإتجاه نحو التدرج الأسود، بسبب اختلاطها بهذا اللون، وحيث تميل كل محتويات الصورة إلى اللون الأسود مع سيادة الظلمة بنقص الضوء، والتصوير الليلي الغالب، فإنه عادة ما يتم إحداث بلل بالأرضيات، خاصة الأسفلت، بما يمكن أن يُعزي الى مياه الأمطار، مما يسمح بانعكاسات الضوء من المصادر المعتادة مثل مصابيح الشوارع وواجهات المحال المضيئة ومصابيح السيارات .. إلخ وبالجملة يميل الأسلوب الإضائي إلى التعبيرية، على نحو ما سبق الإشارة إليه .

- ثالثاً : افلام الخيال العلمي

ويستدعي فيلم « الرقص مع الشيطان» ١٩٩٢ الالتفات إلى أفلام الخيال العلمي، فهو فيلم يتناول فكرة الانتقال عبر الزمن في حالاته المختلفة بالنسبة للكائن البشري، حيث ينتقل بطل الفيلم بين الحاضر والماضي والمستقبل .

ويتبنى « ماهر راضي « ما يطرحه « بيتر ثيكولز « في كتابه « السينما الخيالية « عن مفهوم



أفلام الخيال العلمي؛ باعتبارها الأفلام التي تختص بصورة مباشرة بقضايا المستقبل. وإنه على الرغم من غرابة أفكارها وما تطرحه من تنبؤات مستقبلية فإن العلماء يأخذون ذلك مأخذ الجد أكثر من غيرهم. وعادة ما تتحول هذه الأفكار والتنبؤات إلى حقائق ووقائع بعد فترة قصيرة . وفي نفس الوقت فإن أفلام الخيال العلمي تُعد النبع الأكثر خصوبة للخيال الإنساني بشكل عام . ومن الناحية الفنية الصرف تبدو افلام الخيال العلمي وكأنها الاستخدام الكامل الوحيد لجميع إمكانيات فن السينما مثل مؤثرات المونتاج والجمع بين عوالم وأزمنة بالغة التباعد. ومثل المؤثرات الخاصة الضوئية والبصرية بكل أنواعها (٣١) .

ومن جه البنية الفكرية لأفلام الخيال العلمي يشير « ماهر راضي « الى أن موضوعات هذه الأفلام تدور عادة حول قضايا المستقبل. والتقدم التكنولوجي. والعلم والعلماء. وعلاقة الإنسان بالفضاء الخارجي. سواء بالسفر فيه واكتشافه أو من خلال القادمين منه بمركباتهم المختلفة. وكذلك الانتقال عبر الزمن في مجالاته الثلاث : الحاضر والماضي والمستقبل .

وتقوم النبية المرئية (٣٢) لهذه الأفلام على ضرورة عرض التكنولوجيا الحديثة بأجهزتها التي تعبر عنها. خاصة الحاسبات (الكمبيوتر) والإنسان الآلي. ومن جهة أخرى فإن مثل هذا الجو يصاحبه إحساس عام بنوع من الروح الحيادية التي توحي بجو من الابتعاد

- على نحو ما - عن المشاعر الإنسانية. لذلك تغلب الألوان الفضية التي تعبر عن الأجهزة

العلمية. كما تميل الإضاءة نحو طابع « النيون « (تعرف باسم الإضاءة الباردة Cold Light) سواء للايحاء بمعنى البرودة أو الحياد. أو لإضفاء الشعور بالنعومة. فضلاً عن استخدام المؤثرات الضوئية الخاصة. بما في ذلك الإبهار الضوئي من خلال مصادر الضوء الطبيعية (مثل الشمس) أو الصناعية. بالإضافة إلى تأثير حركة الضوء. خاصة في المشاهد التي تتضمن حركة المركبات الفضائية .

المبحث الثاني
حوار الأفكار

إذا كـان « ماهر راضـي « يشـير إلـى أن حـوار الأفكـار هـو الجـهـد غـير المنظـور للفنان: الـذي لا يدركـه أحـد غـير الفنان ذاتـه. وهـو جـهـد الهـدف منـه الـوصـول الـى الشـكـل المناسـب للعمـل الفنـي. فإننـا- فـي المقابل- نسـتطيع أن نتابـع هـذا « الحـوار الفـكـري الـذاتـي « عـن أفلامـه الروائيـة التـي يتناولـهـا بالبحـث مـن خـلال « فكـر الضـوء». وذلـك باسـتقراء عـدد مـن العناصـر الأسـاسـيـة .

١ - المحتوى

وفـي كـل الحـالات فإننـا نسـتطيع أن نلاحـظ أن « ماهـر راضـي «. فـي العـادة. لا يبـدأ حـواراتـه الفـكـريـة عـن الضـوء السـينمائـي فـي أفلامـه بـدء أن يشـير الـى مـوضـوع فيلمـه أولاً. وإلـى مـا يمـكـن أن يفرضـه هـذا الموضـوع مـن اتجـاه مبدئـي مـعـين (أو اتجـاهـات) فـي التصميم العـام للإضـاءة الخاصـة بهـذا الفيلم . وهـو فـي كـل الحـالات أيضـاً يربـط بين هـذا الموضـوع والمقدمـة الفـكـريـة الخاصـة التـي يجـد أنهـا تتناسـب مـع الفيلـم (علـى نحـو مـا سـبق الإشـارة اليـه) .

- (أ) ففيلم « الجحيم» (إخراج : محمد راضي . ١٩٨٠) هو عبارة عن « دراما بوليسية» يعتمد. في جانب كبير منه. على المطاردات بين أفراد إحدى العصابات والشاب

(بطـل الفيلـم) الـذي يسـرق حقيبـة تحتـوي علـى المـال المسـروق فـي إحـدى عمليـات هـذه العصابـة.



ويهرب بها ليتوارى من مطارديه في استراحة في الطريق الصحراوي . واستناداً إلى هذ الموضوع يرى « ماهر راضي « أن المقدمة المنطقية لفيلم « الجحيم « تدور حول فكرة « الخيانة « بكل أنواعها خيانة الإنسان لذاته أولاً، ثم خيانته لصديقه، فضلاً عن فكرة الخيانة الزوجية، ومن ثم يصل « ماهر راضي» إلى أن، الفيلم يحمل طابعاً مزدوجاً، بحيث يجمع بين مقولة أساسية مؤداها أن « الخائن لابد أن يجني ثمار خيانته، وعنصر فني أساسي في العمل الدرامي وهو « التشويق»؛ الذي من شأنه أن يغرس في المتفرج الإحساس بالتوتر الناتج عن خوفه على بطل الفيلم . وعلى أي حال، فإن « ماهر راضي « لا يتناول فيلم « الجحيم « بالحوار إلا بعد أن يشير إلى أنه في بداية الرحلة مع فكر الضوء يجمع بين الاعتماد على الموهبة الفنية من خلال استخدامها بشكل تلقائي وبين الاندفاع وثورة الشباب وخصوبة الخيال معاً (على نحو ما أشرنا سابقاً) .

- (ب) وإذا كان « ماهر راضي « يلج الى حواره الفكري عن فيلم « الهروب من الخانكة « (اخراج : محمد راضي، ١٩٨٧) من خلال إلقاء نظرة عامة على

« التعبيرية» في الفن التشكيلي؛ فإنه يعرض موضوع الفيلم بما يؤكد علاقته بهذا المذهب الفني، باعتبار أن هذا الفيلم « دراما نفسية « تدور أحداثها في مصحة للأمراض النفسية، من خلال موضوع يغلب عليه طابع الحزن والتشاؤم والمناخ اليائس . وفي كل الأحوال فإن لنا ان

نتذكر أن أول أمثلة التعبيرية في السينما العالمية، وعلى الأرجح أهمها في نفس الوقت وهو فيلم « مقصورة الدكتور كاليجاري» (إخراج : روبرت فيني ، ألمانيا ١٩١٩) هو فيلم تدور أحداثه في مصحة نفسية خاصة .

- (جـ) ومن خلال التعريف بمفهوم كل من « أفلام الرعب « و « الفيلم الأسود»، يوضح « ماهر راضي « أن موضوع فيلم « الإنس والجن « إخراج « محمد راضي» هو تقديم قضية من قضايا ما وراء الطبيعة، من خلال البحث في العلاقة بين الإنسان وكائنات ذوات قوى خوارقية، ممثلة في هذا الفيلم في « الجن «
- (د) ويوضح « ماهر راضي « أن إسم فيلم « الطوفان « (إخراج : بشير الديك، ١٩٨٥) هو يشير إلى دلالة أولية تتصل بمقولة أنه « إذا جاء الطوفان حط إبنك تحت رجليك»، باعتبارها مقولة لا إنسانية، تحمل طابعاً قاسياً يتنافى مع أبسط مبادئ الأخلاق بصفة عامة، والمشاعر الإنسانية على نحو خاص، فضلاً عن تعارضها مع كل القيم التي تتناولها الأديان بصفة عامة، فالموضوع يدور حول الأم التي ترفض أن توافق أبناءها على التزوير بأن تدلي بشهادة زور، لكي يتمكنوا من الحصول على مال لا حق لهم فيه، فيقرر هؤلاء الابناء التخلص من الأم بقتلها عمداً .
- (هـ) ولأن فيلم « أيام الغضب « (إخراج : منير راضي، ١٩٨٩) يدور هو أيضاً في مصحة

للأمراض النفسية. وهو بذلك يشترك مع فيلم « الهروب من الخانكة» في جانب ظاهري كبير يتصل بمكان وقوع الأحداث وطبيعتها في نفس الوقت. لذلك يصبح من المتوقع أن يوضح « ماهر راضي « أن فيلم « ايام الغضب « هو افتتاحية لمرحلة جديدة من فكر الضوء عنده. مؤكداً على ذلك من خلال المقارنة بين الفيلمين اللذين يدوران في مصحة نفسية. ذلك أن « ماهر راضي « يشير بوضوح إلى أنه على الرغم من أن فيلمي « الهروب من الخانكة « و « أيام الغضب « يدوران في مصحة الامراض النفسية. إلا أن هناك اختلافاً يترتب عليه إختلاف « الشكل الإضائي « في كل منهما ففيلم « الهروب من الخانكة « تدور أحداثه في مصحة خاصة ذات طباع استثماري وكل ما فيها يبدو مزيفاً. فالمكان يظهر بوصفه مثالياً ولكنه في حقيقته الداخلية بمثابة السجن لكل من يدخله. لذلك يذكر « ماهر راضي» أن الجملة الضوئية الأساسية في هذا الفيلم تعتمد على رسم الخطوط لتغرس الإحساس بوجود السجن . في المقابل فإن فيلم « أيام الغضب» تدور أحداثه في المصحة النفسية التابعة للدولة. وهو مكان واقعي موجود بالفعل في مصر. وعادة يضم المرضى النفسيين الذين لا يملكون تكاليف علاجهم في المصحات النفسية الخاصة. ومن ثم فإن هذه المصحة النفسية العامة تزدحم بنزلائها من المرضى. مع أن إمكانيات علاجهم غير متوفرة على النحو المناسب. أو غير متوفرة بالمرة .

- (و) ويشير « ماهر راضي» إلى أن فيلم « موعد مع الرئيس « (إخراج : محمد راضي، ١٩٩٠) يدور حول موضوع الصراع السياسي بين بعض الأحزاب السياسية في مصر، ولكن هذا الصراع السياسي لا يقدمه الفيلم بوصفه صراعاً فكرياً، وإنما يقدمه في قالب ذي طابع بوليسي يعتمد على عنصري التشويق والتوتر معاً، بما يجعلنا نستنتج أن الفيلم ينحو إلى طابع المغامرات البوليسية التي تتسم بالحركة .
- (ز) كما يرى « ماهر راضي « أن فيلم « الرقص مع الشيطان « (إخراج : علاء محجوب، ١٩٩٣) ينتمي إلى أفلام الخيال العلمي، خاصة أنه يقدم له بنظرة على أفلام الخيال العلمي، ومن خلال هذا النوع الفيلمي يتعرض الفيلم لفكرة الانتقال عبر الزمن بأحواله الثلاثة : الحاضر والماضي والمستقبل، ولكن « ماهر راضي « يشير إلى أن الفيلم يتناول أيضاً فكرة « الصراع بين العلم والدين « (٣٠) وهذه الإشارة بالذات سوف تدعونا للتوقف عند فكرة الغرض المعني بمسمى « الشيطان « في هذا الفيلم، وتأثيره على التصميم البصري من خلال الضوء الذي يضعه « ماهر راضي « للفيلم .
- (ح) ويذكر « ماهر راضي» واقعة مهنية في حياته الفنية، ففي عام ١٩٧٤ يقوم بتصوير فيلم توثيقي عن زيارة الرئيس الأمريكي « ريتشارد نيكسون « لمصر، وهي زيارة تضمنت رحلة للقطار استقله الرئيس المصري (أنور السادات) والأمريكي، تبدأ من القاهرة وتنتهي

في الإسكندرية، مروراً بالبلاد المصرية التي تقع على خط سير القطار بما فيها من مدن وقرى كبيرة وصغيرة، حيث يخرج أهالي هذه المدن والقرى لاستقبال القطار وتحية الرئيس المصري وضيوفه من خلال طابع احتفالي مصحوب بالأغاني والهتافات والموسيقى، خاصة الطبل والمزامير، فضلاً عن الزغاريد . ويضيف « ماهر راضي « بأن الظروف تشاء أن يقوم - هو - بانتاج فيلم سينمائي وتصويره، يدور حول هذه الزيارة، وبالتحديد حول ملابسات رحلة القطار الذي يقل الرئيسين من القاهرة إلى الإسكندرية حيث يدور الموضوع الرئيسي للفيلم حول فكرة

« الحلم الأمريكي» الذي يسيطر على عقول البسطاء، الذين يتوهمون أن خلاصهم يكمن في دولة الولايات المتحدة الأمريكية، فينصرف هؤلاء البسطاء عن أعمالهم، بل ينفقون كل ما لديهم من أجل هذا الحلم، الذي يكتشفون في النهاية مدى زيفه، وهو ما يدور حوله فيلم « زيارة السيد الرئيس « (إخراج : منير راضي، ١٩٩٤).

(ط) وعند الوصول الى حوار « ماهر راضي « عن فيلم « دانتيلا « (إخراج : إيناس الدغيدي، ١٩٩٨) نلاحظ أن لا يقدم موضوع الفيلم تقديماً مباشراً، بما يشير إلى محتواه الفعلي، بل يقدمه من خلال أحكام عامة تتعلق بظروف الانتاج السينمائي في مصر في عقد التسعينيات من القرن العشرين (حيث تم انتاج الفيلم) وهي ظروف تعود إلى العقد السابق عليه بالأكثر، ذلك أن «

ماهر راضي « يشير إلى أن المناخ السينمائي (في مصر) بدأ في التغيير متجهاً إلى ما يعرف باسم « الأفلام التجارية « وذلك بالاعتماد المباشر على رغبة الجمهور السينمائي « في الأفلام الكوميدية والاجتماعية الخفيفة، التي تعتمد على إرضاء الجمهور» (٣٤) ويستطرد « ماهر راضي « لتفصيل وجهة نظره بقوله :

« لقد تعلمنا منذ البداية أن السينما فن وصناعة وتجارة، وبالنسبة لقسم التصوير كان الاهتمام دائماً بالفن والصناعة، حيث أن التجارة لا تهم المصور في شئ وليست في مجال تخصصه، ومن هنا نجد أن وجهة نظر المصور دائماً تعتمد على الاهتمام بالشكل الفني للصورة وبجودة صناعة هذه الصورة .

بدأت الموضوعات تتجه الى الموضوعات الاجتماعية الخفيفة، التي تتناول مشاكل المجتمع في قالب يتسم بالشكل التجاري، وكان لابد من البحث عن الشكل المناسب لمثل هذه النوعية من الأفلام « (٣٥) .

أي أن « ماهر راضي « يشير بشكل غير مباشر الى أن موضوع فيلم « دانتيلا « يدور حول مشكلة اجتماعية ذات طباع خفيف، من خلال قالب فني يتسم بالطابع التجاري . ويؤكد « ماهر راضي « على أنه يجب على الفنان السينمائي ان يصمم الشكل الفني الذي يناسب مثل هذه الأفلام فاللافت للنظر هنا أن « ماهر راضي « يطرح مبدأ مهماً للغاية وهو أن الطابع التجاري للفيلم

لا يتعارض مع ضرورة ان يهتم الفنان بتصميم الشكل الفني المناسب له بنفس قدر اهتمامه بتصميم الشكل الفني للأفلام التي تطرح موضوعات ذات ثقل فكري. وتتسم باتجاهات فنية ذات ثقل تاريخي. فتصميم الشكل الفني للفيلم السينمائي هو أمر يتصل بالفيلم ذاته لمجرد كونه عملاً فنياً. بغض النظر عن قيمة الطرح الفكري الذي يقدمه وعن اتجاهه الربحي البحت .

وفي نفس الوقت فإن لنا أن نلاحظ أن فيلم « دانتيلا « هو الفيلم الوحيد من الأفلام المطروحة في بحث « فكر الضوء ». الذي لا يقدم له « ماهر راضي « بموضوعه الفعلي الذي يعد المقدمة المنطقية لسرده الروائي. بل يقدم له بوصف طابعه الانتاجي وظروف تأسيس هذا الطابع بصفة عامة .

- (ى) وإذا كان « ماهر راضي « يشير إلى الجانب السياسي في موضوع فيلم « زيارة السيد الرئيس « إشارة موجزة. فهو يتوسع باسهاب في تفصيل هذا الجانب في فيلم « فتاة من إسرائيل « (إخراج : إيهاب راضي. ١٩٩٠). وفضلاً عن ذلك يتوسع « ماهر راضي» في الاشارة الى موضوع الفيلم الروائي بتناول جانب من تفاصيل السرد الخاصة به . فمن الجهة الأولى. يشير « ماهر راضي « إلى أن فيلم « فتاة من إسرائيل « يتناول قضية التطبيع بين « مصر « و « إسرائيل ». ذلك أنه على الرغم من مرور حوالي عشرين عاماً على توقيع معاهدة « كامب

ديفيد « بواسطة الحكومات المصرية الاسرائيلية والأمريكية، وعلى الرغم من محاولات « اسرائيل « المستمرة لتفعيل هذا التطبيع، إلا أن الشعب المصري يرفضه . حيث تعبر نهاية الفيلم عن مقولته الاساسية التي يدور حولها هي أن رفض التطبيع ليس مقصوراً على جيل بعينه (الجيل الأقدم الذي عاصر الحرب وقدم الشهداء فيها) ولكنه يمتد الى الجيل الأحدث الذي يعرف الحرب من خلال كتب التاريخ . ومن الجهة الأخرى . يتوسع « ماهر راضي « في تفصيل موضوع الفيلم . فلا يقتصر على أنه يدور حول رفض فكرة التطبيع من كل المصريين بكل أجيالهم، وإنما يعرض لمحتوى الجانب السردي في الفيلم بقوله :

« يدور الصراع بين الجانب المصري، ويتمثل في أسرة مصرية من الأب والأم والإبن وباقي أفراد الرحلة، وبين الجانب الإسرائيلي ويتمثل في الأب والإبن وابن أخيه، ثم باقي أفراد الرحلة أيضاً . تلتقي الأسرتان في فندق « طابا »، ليدور الصراع حول إصرار الإسرائيليين على عمل علاقات مع المصريين بكل الوسائل، حتى لو كانت غير مشروعة، كعادتهم، مستخدمين في ذلك كل أسلحة الإغراء لجذب الشباب وغزو أفكاره، من خلال المال والجنس والمخدرات والوعود البراقة المغرية « (٣٦) .

- (ك) ويوضح « ماهر راضي « أن فيلم الشرف، (إخراج : محمد شعبان، ٢٠٠٠) يتعرض لقضية الخيانة في أكثر من صورة، فهناك خيانة زوجية مزدوجة في آن واحد، حيث تخون

الزوجة زوجها ويخونها زوجها أيضاً في نفس الوقت، وهناك خيانة من الإبن لصديق أبيه . والفيلم يستخدم فكرة الخيانة هذه ليعرض من خلالها مسألة تفسخ المجتمع في « مصر » كإفراز متوقع لهزيمة الوطن المصري العسكرية في العام ١٩٦٧، وما تلاها من ظروف قاسية في مواجهة المصريين بصفة عامة، وفي مواجهة سكان منطقة قناة السويس على نحو خاص، هؤلاء الذين أُضطروا إلى التهجير من بلادهم والمعاناة في أماكن جديدة لسنوات طويلة نسبياً .

ونحن نستطيع أن نلاحظ أن الفيلم يتخذ من المشكلة الاجتماعية مدخلاً مباشراً لسرده الروائي، وبالمثل يكتفي « ماهر راضي « بالجانب الاجتماعي لآثار هزيمة ١٩٦٧ محوراً لفكر الضوء في هذا الفيلم .

- (ل) ولما كان « ماهر راضي « يقدم لفيلم « كلام الليل « (إخراج : إيناس الدغيدي، ١٩٩٩) من خلال إطلالته على « التأثيرية « كمذهب حديث في الفنون التشكيلية، فإنه يتناول موضوع الفيلم بصفة مباشرة، موضحاً أنه يعرض لموضوع الفساد السياسي والفساد الاجتماعي في المجتمع في مصر، وذلك من خلال امرأة تسعى لتحقيق الثروة عن طريق صفقات مشبوهة ومنحرفة في آن واحد، حيث تستخدم في سبيل ذلك كل الوسائل غير المشروعة، وهي تستغل بعض رجال السلطة؛ فتورطهم في قضاء سهرات ليلية حمراء،

وتتمكن من تصوير ممارساتهم الجنسية، لتكون وسيلة ابتزاز تستغلها في تحقيق مآربها .

(م) وإذا كان « ماهر راضي « يقدم فيلم « مذكرات مراهقة « (إخراج : ايناس الدغيدي، ٢٠٠٢) بصورة مباشرة وموجزة، باعتباره فيلماً يدور حول ما يحدث للفتيات المراهقات في المجتمع في مصر، والمشكلات التي تواجههن بسبب انتشار الفساد وانهيار الأخلاقيات، فإن « ماهر راضي « يتعمد الإشارة الى شخصيات الفيلم المتنوعة التي يمكن تصنيفها الى مجموعتين متقابلتين ، تضم المجموعة الأولى الشخصيات المتزمتة والمتمسكة بعادات المجتمع وتقاليده، في مقابل المجموعة الأخرى المتحررة التي تتمرد على هذه التقاليد؛ فتمارس الفساد في المجتمع . ونتيجة للصراع بين مجموعتين من الفتيات تنتميان الى الفئتين السابقتين، فإن الفيلم ينتهي بحالة الإجهاض، التي هي في حد ذاتها تشير إلى إجهاض أفكار هؤلاء الفتيات (٣٧) .

(ن) ويكتفي « ماهر راضي « بأن يذكر أن فيلم « العاشقان « (إخراج : نور الشريف، ٢٠٠١) يدور حول علاقات الحب فيما بعد سن الخمسين، كما أنه يتعرض للتغيير الذي يحدث في المجتمع نتيجة نظام « الخصخصة « الاقتصادي وما يمكن أن يترتب عليه من صراعات داخل المجتمع .

٢ - ملاحظات شكلية

إذا كان « ماهر راضي « يعمد أن يشير الى الموضوعات التي تدور حولها أفلامه الروائية قبل أن

يبدأ حواراته الفكرية عنها. فإن لنا أن نلاحظ أنه دائماً يشير إلى هذا العنصر (حوار الأفكار) بصفة مباشرة باسمه. وإن كنا نلاحظ أيضاً أنه يخرج عن هذا التقليد بصورة مباشرة مرة واحدة. وذلك في حواره عن فيلم « الرقص مع الشيطان». فيقدم صياغته لنفس العنوان ولكنه يحتوي على كلمة « الصراع» مع كلمة الحوار . فيكون عنوانه هو « الحوار وصراع الأفكار «(٣٨) . ومع أن هذه العبارة مباشرة وواضحة في إشارتها إلى « صراع الأفكار». إلا أن مضمون العرض الذي يقدمه « ماهر راضي « لحوار الأفكار في فيلم « الرقص مع الشيطان». يشير الى أن المقصود بالصراع هنا ليس التنافس بين قوتين (أو فكرتين على نحو أكثر دقة) وإنما ما يعنيه به هو وجود مشكلة مستحدثة في التاريخ المهني / الفني لمدير التصوير. في هذا الفيلم. وهي كيفية إظهار الزمن على شاشة العرض من خلال المؤثرات البصرية. للتعبير عن ثلاثة أزمنة مختلفة (الحاضر - الماضي - المستقل) داخل نفس الفيلم الواحد .

ومع ذلك. فإن فكرة الصراع الذي يرتبط بحالة الحوار الذاتي للفنان. وإن كانت لا تظهر في عناوين حواراته الأخرى جميعاً. إلا أنها تفرض ذاتها في متن بعض هذه الحوارات . ففي فيلم « الجحيم « يشير « ماهر راضي « إلى « الصراع « بين موقفين وهما : الاهتمام بالتقنية . والابداع الفني (٣٩) .

كما أننا نستطيع أن نتابع فكرة « الصراع» على الرغم من عدم وجود الكلمة الصريحة في

متن حوار الأفكار في فيلم « الطوفان ». ذلك أن « ماهر راضي « يُدرج تحت عبارة « حوار الأفكار» عنوانين هما : « الرأي الأول ». « الرأي الثاني « (٤٠) وهما يدوران حول قبول مدير التصوير « ماهر راضي « لتصوير الفيلم أو عدم قبوله. فالصراع هنا ليس بشأن الشكل الفني ذاته. ولكنه يتصل بموضوع اخر مختلف تماماً. وهو قرار المشاركة الفنية في صناعة الفيلم من عدمها .

كذلك يشير « ماهر راضي « الى فكرة « الصراع « وهو يعرض لفيلم « أيام الغضب «: حيث يتمثل الصراع هنا في مسألة الاختيار بين أسلوبين للإضاءة في الفيلم. اولهما هو إعادة استخدام الاتجاه التعبيري: الذي سبق استخدامه في فيلم « الهروب من الخانكة» . والآخر هو البحث عن أسلوب اخر مختلف. يتناسب مع فكرة الاختلاف بين الفيلمين. التي أكدها « ماهر راضي « في مقدمته الفكرية عن الفيلم: فيما يتصل بطبيعة المصحة النفسية في كل من الفيلمين وظروفها .

وفي عرض حوار الأفكار عن فيلم « دانتيلا ». يبدأه « ماهر راضي « بالإشارة إلى وجود « صراع «. يتمثل في عدد من الأسئلة. فهو يذكر أنه : « بدأ الصراع بعدة اسئلة : هل هناك فرق بين العمل الفني والعمل الذي يميل للشكل التجاري؟ هل من المفروض أن نتخلى عن القيمة الفنية لحساب القيمة التجارية ؟ ما هي خصائص العمل التجاري التي تميزه؟ « (٤١) .

وهي أسئلة تفق مع ما طرحه « ماهر راضي « وهو يعرض موضوع الفيلم ذاته. منتصراً لفكرة أن



الطابع التجاري للفيلم لا يتعارض مع ضرورة أن يهتم الفنان بتصميم الشكل الفني المناسب له؛ باعتبار أن تصميم الشكل الفني للفيلم السينمائي هو أمر يتصل بالفيلم ذاته لمجرد كونه عملاً فنياً ، بغض النظر عن قيمة الطرح الفكري الذي يقدمه وعن اتجاهه الربحي البحت .

٣ - مداخل الاضاءة في حوار الأفكار

وإذا كان حوار الأفكار هو المدخل الرئيسي لفكر الضوء في الصورة السينمائية لدى « ماهر راضي » لمجمل افلامه الروائية ، فإننا نستطيع أن نكتشف أن جميع الأمثلة التي يقدمها، من أفلامه الروائية الأربعة عشر المذكورة في كتابه عن « فكر الضوء»، تقدم أربعة عشر مدخلاً مختلفاً .

ولكننا نستطيع أن نلاحظ أيضاً أن الأغلب الأعم لمداخل الإضاءة في حوار الأفكار لدى « ماهر راضي » هو استناد هذا الحوار إلى الاعتبارات الفنية البحتة، وهو الأمر الذي يشكل الاتجاه العام في هذا المجال، وهو ما يظهر في إحدى عشر فيلماً من الأفلام الروائية الأربعة عشر، والاستثناء الذي يرد على هذا الاتجاه العام يظهر في اتجاهات خاصة متفرقة لاعتبارات عملية، أو تقنوية، أو لاعتبارات ذات طابع أخلاقي .

(أ) الاتجاه العام في حوار الأفكار

تشكل الاعتبارات الفنية الصرف الاتجاه العام في حوار الأفكار لدى « ماهر راضي ». الأمر الذي يظهر في إحدى عشر فيلماً هي : الجحيم- الهروب من الخانكة- الإنس والجن- الطوفان- أيام الغضب- الرقص مع الشيطان- زيارة السيد الرئيس-فتاة من إسرائيل - الشرف- مذكرات مراهقة- العاشقان. وهو ما يمكن أن نقف عليه من خلال التفصيل الآتي :

١- يقوم حوار الأفكار في فيلم « الجحيم » على أن التقنية وحدها لا تصنع فناً. مع أن هذا في حد ذاته - لا ينفي ضرورة الاهتمام بها. فهذه الفكرة من شأنها أن تساعد على تحرر الفنان من التفكير التقليدي (الذي يبحث عن إنتاج صورة غير معيبة بصرياً) وذلك لصالح البحث عن أساليب فنية جديدة. يمكن ان تكون عاملاً مهماً في اعادة صياغة الواقع صياغة مناسبة للتعبير الفني عن موضوع العمل الفيلمي المطلوب تحقيقه إنتاجياً .

٢- وفي فيلم « الهروب من الخانكة » تتطور افكار الفنان بالتوافق مع التطور التكنولوجي السريع في الحياة المادية بصفة عامة . وهو الأمر الذي يجعل كل أفكاره عن الضوء. من أجل تحقيق هذا الفيلم. تتجه لصالح « التعبيرية ». كأسلوب فني يتسق مع موضوع الفيلم الذي يدور في المصحة النفسية .

٣- وفي فيلم « الإنس والجن » يدور حوار الأفكار حول فكرة التعبير بالضوء عن كائنات خوارقية غير مرئية في الطبيعة. ولكن تجعلها السينما مرئية لجمهور المشاهدين (وسبق

أن جسدها المسرح أيضاً) . ونحن لنا أن نلاحظ أنه في فيلم « الإنس والجن « يتجسد « الكائن الجني « في هيئة بشر سوي . ويبدأ في التدخل في حياة أسرة مسالمة لا تتوقع أن تتعرض، أو أحد افرادها، لأي شئ خارج عن المألوف، خاصة إذا كان هذا الخارج عن المألوف يمثل نوعاً من الإيذاء لهذه الأسرة أو أحد افرادها (٤٢) . ومن جهة أخرى فإن تقديم « الكائن الجني « على شاشة السينما على هذا النحو هو أمر ينتسب الى فكرة تقديم السينما للكائنات الخوارقية الشريرة غير المنظورة من خلال الأفلام السينمائية، وذلك امتداداً لتناول كينونة « الشيطان» ذاته في الأفلام السينمائية في مصر، فبالاضافة الى الأفلام المصرية التي تتناول كينونة « الشيطان»، هناك أفلام تتصل بالكائنات غير المنظورة الأخرى، التي تلحق - في العادة - بقوى الشر غير المنظورة، خاصة تلك التي تحمل اسماء الجن والعفريت والشبح والروح (٤٣) .

ومن جهة ثالثة، فإنه عندما تعالج السينما المصرية كينونة « الشيطان « والكائنات الخوارقية الشريرة غير المنظورة»، استناداً الى « الميتافيزقيا، وما تعنيه من الايمان بما هو خارج الطبيعة والتسليم به، بالتطابق مع العقائد الدينية التي تقوم - في الاساس منها - على الإيمان بعالم « غيبي « لا يُدرك مادياً . ولا يمكن التحقق من وجوده بأية حاسة بشرية من الحواس الخمس (البصر-السمع-اللمس-الشم-الذوق)، (٤٤) يكون من المحتم أن يبحث الفنان السينمائي في كل الوسائل السينمائية، المرئية والمسموعة، التي يمكنها ان تعبر عن وجود مثل هذه الكائنات،

وهنا تبرز مهمة مدير التصوير السينمائي غير العادية أيضاً . لذلك يستكمل « ماهر راضي « حواره الفكري بشأن الضوء في فيلم « الإنس والجن « بأن التعبير البصري عن مثل هذا الكائن الجني دائماً ما يتطلب امكانيات تقنوية عالية مثل تلك التي تتوفر في جهات الانتاج العالمي مثل

« هوليوود»، ويصبح السؤال المطروح بقوة هو عن كيفية الاستخدام الأمثل للإمكانيات المتاحة لتحقيق مثل هذا الفيلم .

٤- وإذا كان حوار الأفكار في فيلم « الطوفان « يبدأ بالصراع غير المعلن بين الرغبة في الاعتذار عن العمل في الفيلم وبين تبني العمل فيه، فإن الانتصار للرأي الأخير يعني البحث عن الفكر الأساسي الذي بناء عليه تتشكل الرؤية البصرية المناسبة لتحقيق فكرة الإعلان عن ضرورة التأكيد على أن تعود للقيم الإنسانية قيمتها الحقيقية وأهميتها في حياة البشر .

٥- وفي فيلم « أيام الغضب « ينتهي حوار الأفكار الى استبعاد الاتجاه التعبيري في تصميم الضوء السينمائي له، وهو الأمر الذي يقتضي من مدير التصوير السينمائي التعرف على المكان الواقعي، الذي من المفترض أن أحداث الفيلم، بحسب السيناريو ، تدور فيه، بهدف الوصول الى الشكل المرئي النهائي .

٦- وفي فيلم « الرقص مع الشيطان»، يدور حوار الأفكار حول عنصر الزمن، أي البعد الرابع،

باعتباره محور المعمار المرئي للفيلم، الذي يقوم في بنائه السردي على فكرة « السياحة في الزمن »، وهي الفكرة التي جسدها فنياً لأول مرة الأديب الروائي « جول فيرن» في روايته المعروفة « آلة الزمن ».

٧- وعن فيلم « زيارة السيد الرئيس» يستبق « ماهر راضي» حوار الافكار بالاشارة الى أن لهذ الفيلم مقدمة منطقية خاصة به وتميزه، وهي أن « من لا يملك قوته لا يملك حريته»، ليتضح من حوار الأفكار ان هذا الفيلم يشكل أول تعامل مباشر مع « الكوميديا» في الأفلام الروائية الأربعة عشر موضوع الاختيار للحديث عن فكر الضوء . وفي هذا المجال يؤكد « ماهر راضي « على أن الكوميديا تفرض شكلاً خاصاً للصورة، استناداً الى فكرة أن الكوميدا تخاطب العقل، فيحتاج عرضها الى سرعة توصيل المعلومات للمتفرج، بما يعني من جهة تصميم الضوء ضرورة وضوح الصورة وتجنب التعقيدات التركيبية فيها . أي أن كلاً من الوضوح والبساطة عنصران متكاملان لضمان الوصول الى التعبير المناسب من خلال الصورة السينمائية في مثل هذا الفيلم .

٨- وفي فيلم « فتاة من اسرائيل» يتوصل حوار الأفكار إلى أن فكرة « الصراع» هي مفتاح تصميم الضوء للفيلم . والمقصود بالصراع هنا هو الصراع بين الشخصيات الرئيسية في الفيلم، باعتباره تجسيداً مرئياً للصارع حول القضايا السياسية ذاتها، خاصة تلك التي تتصل

بالعلاقة بين سكان المنطقة العربية وإسرائيل . وعلى ذلك فإن فكرة « الصراع» هذه هي المدخل الرئيسي لتكوين الجمل الضوئية التي يمكن تصميمها للتعبير عن الشخصيات الرئيسية في الفيلم .

٩- ويدور حوار الأفكار في فيلم « الشرف « حول أسلوب الفيلم السردي، الذي ينتقل بين الحاضر والماضي، باستخدام الأسلوب السينمائي التقليدي الخاص بالعودة للماضي Flash back، فيصبح محور التفكير هو التعبير عن الانتقال بين الأزمنة الحياتية الحقيقية لشخصيات الفيلم الذي ينقسم زمنياً إلى ثلاثة مراحل :

الحاضر - الماضي - الحاضر مرة أخرى .

١٠- ويتجه حوار الأفكار حول فيلم « مذكرات مراهقة « إلى ضرورة التعبير بالضوء عن الأحلام الوردية الرومانسية للفتيات المراهقات في المجتمع المصري، وتصميم الضوء المناسب في المشاهد الفيلمية التي تعالج فكرة الصدمة الواقعية التي تواجهها الفتاة المراهقة عندما تواجه واقع حياتها وواقع مجتمعها في نفس الوقت .

١١- ويتجه حوار الأفكار في فيلم « العاشقان « الى ضرورة أن يكون التعبير عن العلاقات العاطفية ومشاعر الحب بين الرجال والنساء فيما بعد سن الخمسين بأسلوب يختلف عن التعبير عن هذه العلاقات بين شباب العشرينيات من الجنسين، ففي مقابل العاطفة الجياشة

التي يتسم بها شباب العشرينيات. توجد الأحاسيس الهادئة المغلفة بنوع من الوقار المناسب للعلاقات بين البشر في مثل هذه الأعمار . كما أن هذا الفيلم يعتمد. في جانب كبير منه. على الحوار المنطوق بين شخصيتيه الرئيسيتين. وهو أيضاً حوار ذو طابع رومانسي في اغلبه .

(ب) الاتجاهات الخاصة في حوار الأفكار

ما يرد من استثناءات على الاتجاه العام في حوار الأفكار. الذي يستند إلى الاعتبارات الفنية البحتة. هي استثناءات تتصل باعتبارات عملية أو تقنوية. أو لاعتبارات ذات طابع أخلاقي .

١- وتظهر الاعتبارات العملية في حوار الأفكار عن فيلم « دانتيلا». فكما أشرنا من قبل. فإن « ماهر راضي « ينتصر لفكرة أن الطابع التجاري للفيلم لا يتعارض مع ضرورة أن يهتم الفنان بتصميم الشكل الفني المناسب له. بنفس قدر اهتمامه بتصميم الشكل الفني للأفلام التي تطرح موضوعات ذات ثقل فكري وتتسم باتجاهات فنية ذات ثقل تاريخي. وأن تصميم الشكل الفني للفيلم السينمائي هو أمر يتصل بالفيلم ذاته لمجرد كونه عملاً فنياً. بغض النظر عن قيمة الطرح الفكري الذي يقدمه. وعن اتجاهه الربحي البحت . لذلك فإن القرار الحاسم الذي يصل إليه الحوار الفكري حول فيلم « دانتيلا « هو العمل على الاهتمام بالقيمة الفنية للصورة. وتصميمها بالقدر الذي يرفع من هذه القيمة الفنية وهو يستند في ذلك الى أن أحد أدوار صناع الفيلم السينمائي هو الارتقاء بذوق الجمهور وتنمية ذائقته الفنية ذاتها. بما يساعد على

استيعاب القيمة الفنية للعمل، وطالما ان الفيلم السينمائي هو عمل فني في حدا ذاته، فإن المنطق العام للأمور يقتضي أن يوافيه صناعه بكل شروط « العمل الفني الناجح »، وبذلك ينتصر « ماهر راضي « للاعتبارات العملية التي لا تمنع من تعامل الفنان السينمائي مع كل الأفلام على قدم المساواة، من حيث الاهتمام بتصميم شكلها الفني بصفة عامة .

٢- وفي فيلم « موعد مع الرئيس « تبرز الاعتبارات التقنوية في حوار الافكار عند « ماهر راضي »، فتفرض ذاتها على هذا الحوار، ذلك أن ما يميز هذا الفيلم من الناحية الفنية هو أن أغلب مشاهده تدور داخل قطار الصعيد، هو ذاته يعد مشكلته التقنوية في نفس الوقت فقد تم بناء عربة القطار كديكور داخل قاعة التصوير السينمائي، والمعتاد في الأفلام التي تدور أحداثها داخل عربات القطارات أن يستخدم في تصويرها شاشة العرض الخلفي Back Projection للإيحاء بحركة القطار وبسرعة هذه الحركة أيضاً ولكن فيلم « موعد مع الرئيس « يتم تصوير أحداثه في مشاهد ليلية تدور داخل عربات القطار، وبدون استخدام شاشة العرض الخلفي، ومن ثم تصبح الاضاءة هي الوسيلة الوحيدة للتعبير عن حركة القطار وللتعبير عن حركته بسرعة عالية أيضاً، على الرغم من أن التصوير يتم داخل « ديكور « ثابت تماماً داخل قاعة التصوير . إن غياب التقنية المعتادة يفرض على حوار الافكار البحث عن تعويض التقنية الغائبة (العرض الخلفي) بالتقنية المتاحة (الاضاءة السينمائية) .

٣- ومع حوار الافكار حول فيلم « كلام الليل « تبرز الاعتبارات ذات الطابع الأخلاقي، ذلك أن السرد الروائي للفيلم يفرض عليه وجود مشاهد جنسية، وتصبح مهمة مدير التصوير هي تصميم الاضاءة السينمائية (بالتناغم مع بقية العناصر المرئية المكونة للصورة السينمائية) لتقديم المشاهد الجنسية خارج نطاق فكرة تحريك الغرائز المتعمد، مع ضرورة العمل على المحافظة على حق المتفرج في أن ينال متعته الفنية المعتادة من مشاهدة الفيلم السينمائي جيد الصنع بصفة عامة .

المبحث الثالث
الرؤية العامة للصورة

بداية نحن نلاحظ أن « ماهر راضي « يلتزم بطرح مصطلح « الرؤية العامة للصورة أو « الرؤية العامة « في تقديمه لهذه الرؤية في إحدى عشر فيلماً من الأفلام الأربعة عشر التي يعرض لها من خلال فكرة الضوء. ولكنه يتحدث عن الرؤية العامة للصورة في الأفلام الثلاثة الأخرى بدون ذكر المصطلح صراحة. ففي فيلم « الطوفان» يقدم مناظر للمصطلح باسم « التصور المقترح» (٤٥) وفي فيلم « الرقص مع الشيطان « يقدم الرؤية العامة للصورة مسترسلاً اليها من حوار الأفكار بدون إشارة مباشرة. ولكنه يبدأ الحديث عنها بعبارة: « وتم بناء الصورة على أساس .. إلخ « (٤٦) وكذلك في فيلم « كلام الليل « يأتي الحديث عن الرؤية العامة للصورة مسترسلاً بصفة مباشرة من خلال الحديث عن « حوار الأفكار «. مشيراً الى المشاهد الجنسية في الفيلم. ليبدأ الحديث عن الرؤية العامة للصورة بعبارة :

« لذلك فقد تم التعامل مع هذه المشاهد كالتالي : .... الخ « (٤٧) .

وفي كل الأحوال تستند الرؤية العامة للصورة في الأربعة عشر فيلماً الى ما ينتهي اليه حوار الأفكار. أي أن الرؤية العامة للصورة هي التطبيق العملي لما يطرحه حوار الأفكار.



-١-

وتنقسم الرؤية العامة للصورة في فيلم « الجحيم « الى قسمين واضحين، هما « فكر الضوء» و « فكر اللون» :

(أ) بالنسبة لفكر الضوء، فقد تم اختيار الشكل الضوئي للصورة من طبقة الاضاءة المنخفضة، ليناسب النوع الفيلمي المطروح، وهو الدراما البوليسية، ولضمان تحقيق هذا الشكل الفني للاضاءة تم استخدام زوايا جانبية وجانبية خلفية لسقوط الضوء، وكل ذلك من خلال اسلوب « الرسم بالضوء» الذي سبق أن طرحه « ماهر راضي « في كتابه « فن الضوء» . ويقدم « ماهر راضي « مثالاً للتطبيق المباشر لما سبق طرحه في مشهد « حضور الإبنة إلى الاستراحة «، حيث أن شخصيتها بريئة، ولا علاقة لها بكم الشرور التي تحدث في المكان، خاصة ما بين اللص الهارب وزوجة الأب اللعوب، لذلك فإن الإبنة تتواجد في الاستراحة، لتحاصرها خطوط تكوين المكان من كل الجوانب « كما لو كانت تدخل بيت العنكبوت «، أي أن « البراءة محاطة بغابة من الخطوط التي توحي بوجود الشرفي هذا المكان، كما توحي بالتوتر خوفاً على الشخصية .

(ب) ويستند فكر اللون في فيلم « الجحيم « الى تصور مزدوج عن مفهوم الاستخدام المناسب للون في الفيلم، يتصل جانبه الأول باختيار اللون . من خلال معنى عام يرتبط به،

والجانب الآخر يتصل بطريقة استخدام هذا اللون فالتصور هنا يعتمد على استخدام اللون الأصفر . باعتباره اللون المناسب للتعبير عن الخيانة. كما يذكر « ماهر راضي ». ومن ثم يصبح هذا اللون هو السائد في الفيلم ومن جهة أخرى فإنه يتم استخدام الأسلوب الفني المعروف باسم المونوكروم onochrome . بما يعني استخدام اللون الواحد في درجات مختلفة في الصورة. أي استخدام أصل لون واحد يتم خلطه بالأبيض والأسود. وما بينهما من تدرجات رمادية. في سلم التدرج اللوني. للحصول على توافق بصري لدرجات تشبع مختلفة من نفس اللون الواحد واستناداً الى ذلك تم رسم التصور اللوني على أساس عدم استخدام أكثر من لون اساسي واحد في الجملة الضوئية. بحيث يتم التعبير عن حدة الصراع. أو درجة انفعال الشخصية. من خلال التحكم في زيادة تشبع اللون ذاته أو نقص هذا التشبع .

والحقيقة أن هذا الطرح المزدوج لفكر اللون عند « ماهر راضي » يتصل باتجاهين فنيين فرضا ذاتهما في فكر الصورة السينمائية بصفة عامة. أحدهما هو فكرة « النغمة اللونية السائدة » والأخر هو الميل الى استخدام اللون باعتباره « رمزاً » أو ما يعرف باسم « رمزية اللون » . فاللون. في العمل الفيلمي. يتخذ الكثير من الايحاءات النفسية او المعنوية التي لا تقع تحت حصر بأي حال. وهي ايحاءات يستغل فنان الفيلم ثراءها لتدعيم العديد من المواقف الدرامية في العمل الفيلمي بصفة عامة وفي الفيلم الروائي على نحو خاص. وهو تطبيق يكاد أن يكون

مباشراً لقول السينمائي الروسي « سيرجي إيزنشتاين « بأن « الشرط الأول لاستخدام اللون في الفيلم هو أن اللون يجب أن يكون أولاً، ولأقصى حد، عاملاً دراميا ً»(٤٨) . ونحن نستطيع أن نلاحظ أن « ماهر راضي « يميل الى استخدام اللون باعتباره رمزاً، إذ تعني رمزية اللون أن اللون يأخذ، وفي حد ذاته، معادلاً موضوعياً لموقف درامي معين، له مكانته في العمل الفيلمي، ويعمل فنان الفيلم على توصيله الى المتفرج بأسلوب غير مباشر . ذلك ان المعادل الموضوعي Objectve Coretive « يعني أن هناك معنى معيناً يستتر خلف مضمون واضح، و « ماهر راضي « يستخدم اللون الأصفر باعتباره مشيراً إلى فكرة الخيانة . ومن جهة أخرى فإن استخدام اللون الأصفر على مدار الفيلم (في أغلبه) بدرجات تشبعه ونصوعه المختلفة هو واحد من تطبيقات أسلوب « النغمة اللونية» السائدة في الفيلم السينمائي، التي كان أول من يشير إليها، بعد استخدامها، المخرج الروسي « ايزنشتاين»، وهو أسلوب يعني أن يسود الفيلم الواحد - ككل - لون واحد معين، متعدد الدرجات في التشبع اوالنصوع، بما يغرس لدى المتفرج احساساً معيناً أو يوحي له بمفهوم معين . ونحن نجد أن « ماهر راضي « يجعل من اللون الأصفر نغمة سائدة في فيلم « الجحيم « والحقيقة أن النظرة المتأنية في الأمر يمكن أن توضح لنا أن اسلوب « النغمة اللونية السائدة « هو في حد ذاته حالة خاصة من حالات الرمزية في اللون في الفيلم السينمائي فالنغمة السائدة للون هي أيضاً بمثابة المعادل الموضوعي لمضمون السرد الروائي

للفيلم

(ج) واستناداً لما سبق يرسم « ماهر راضي « تصوره اللوني في فيلم « الجحيم «. على اساس عدم استخدام أكثر من لون أساسي في الجملة الضوئية ويقدم « ماهر راضي « الأمثلة الدالة على هذا الاتجاه من خلال وصف عدد من مشاهد الفيلم مثل « مشهد دخول الاستراحة». ومشاهد مطاردة العصابة للبطل الهارب منها ومشاهد العلاقة الغرامية بين الشاب الهارب وزوجة صاحب الاستراحة. ففيها جميعاً تستند الاضاءة الى الطبقة المنخفضة ويسود اللون الأصفر . وفي كل الحالات فإن هذا الاستناد ذاته يستند الى مقدمات منطقية تتيح قبول كل من الاضاءة المنخفضة واللون الأصفر باعتبارهما من عناصر المكان الواقعية .

-٢-

وفي فيلم « الهروب من الخانكة « يستقر « ماهر راضي « على جملة ضوئية. في صورته السينمائية. « تعتمد على الخطوط في التشكيل البصري للصورة « للإيحاء بجو السجون . ومن جهة أخرى فإنه إذا كان الطابع الضوئي العام لأي مصحة يتميز بميله إلى طبقة الإضاءة العالية. مع انخفاض نسبة التباين المصاحبة للزيادة في درجة النصوع الضوئي. وانتشار الألوان البيضاء (ملابس العاملين والمفروشات) وهو ما يدفع إلى الإحساس بالطابع الإنساني المغلف بمشاعر الرحمة. المرتبطة بمكان الاستشفاء من الأمراض. إذا كان الأمركذلك إلا أنه

بالنسبة إلى مصحة نفسية تعد ستاراً لارتكاب العديد من الجرائم، فإن الأمر يختلف، وهو ما يجعل « ماهر راضي « يؤكد على فكرة السجن من خلال جملة ضوئية، تعتمد على الخطوط المقطعة الساقطة على جدران الأمكنة داخل المصحة، وخاصة الممرات، وعلى وجوه المارة داخل هذه الممرات ومن المعروف أن الاستثناء في أمور معينة يؤكد صحة القاعدة فيها، لذلك فإن الاستثناء الوحيد داخل فيلم « الهروب من الخانكة « من استخدام الجملة الضوئية المبنية على الخطوط المقطعة هو ما يختص بالجزء من الفيلم الخاص بوصول لجنة من المحققين لفحص الشكاوي المقدمة من سوء المعاملة بالمصحة فإزاء قيام ادارة المصحة باخفاء جرائمهم وطمس معالمها، والعمل على إظهار المصحة في صورة مثالية، فقد تم تغيير التأثير الضوئي السائد للممر، بازالة الخطوط الموجودة على الجدران . ويؤكد ذلك أنه في أخر مشاهد الفيلم، حيث تصل الشرطة للقبض على مدير المصحة وأعوانه تظهر الجملة الضوئية السائدة التي تعتمد على الخطوط المقطعة وانتشار الظلال .

ومن جهة أخرى فإن التصرف في الجملة الضوئية القائمة على الخطوط المتقطعة في بعض مناطق الفيلم الأخرى، يأتي لحساب التوغل في طبقة الاضاءة المنخفضة، فسحب الخطوط ذاتها من مكونات المشهد يكون جزءاً من سحب الضوء ذاته من الممر، وهو تأثير ضوئي يهدف منه « ماهر راضي « إلى التعبير عن حالة المريض النفسي الذي يقع تحت العلاج بجلسات

الكهرباء، حتى أنه يشعر بما يشبه انسحاب الروح من الجسد، إلى أن يفقد وعيه من شدة الألم .

وفي كل الحالات تستند الرؤية العامة للصورة في فيلم « الهروب من الخانكة « الى الاتجاه نحو الاسلوب التعبيري في الفنون التشكيلية، وهو ما يستمر التأكيد عليه من خلال أجزاء الفيلم الأخرى، ومنها حجرة العلاج بالجلسات الكهربائية، التي يقدمها فنان الصورة السينمائية باعتبارها حجرة للتعذيب، إذ يوحي لنا الارتفاع في درجة التباين الضوئي، مع سقوط الضوء من أعلى ، وزيادة المساحات السوداء داخل اطار الصورة بأماكن التعذيب المشهورة في قلاع العصور الوسطى .

ولأن الفيلم ذاته هو نوع من الكابوس المؤقت بالنسبة للمتفرج فإنه لا يخلو من الكوابيس الحقيقية ضمن سياقه السردي، فالشخصية الرئيسية في الفيلم، وهي « نشوى «، تعاني من أكثر من كابوس مرئي أثناء حجزها داخل المصحة، وقد تم استخدام نفس الممر لتصوير الكابوسين اللذين يعبران عن حالتها . وفي مشهد الكابوس الأول تتم زيادة المساحات السوداء على الجدران، لغرس نوع من الإحساس بالضغوط والكآبة، كما يتم تظليل الخطوط على أرضية المكان لتغرس الإحساس بصعود الشخصية الدرج وكأنها تهرب في محاولة للنجاة من هذا الكابوس . وفي مشهد الكابوس الثاني يعمد مدير التصوير إلى التنوع من جهة، وإلى التعبير

عن زيادة حدة الانفعال لدى شخصية « نشوى »، فمع ترك الخطوط على الجدران في الممر، تتم إضافة عنصر التباين اللوني، حيث يتقاسم اللونان الأحمر والأزرق السيطرة على إضاءة الممر، مع تصوير هذا الممر ذاته بما يساعد على ظهور صورته في حالة من التشوه المتعمد، خاصة مع التدرج نحو شدة اللون الأحمر وسيطرته على بقية ألوان الصورة، وذلك كله من خلال استخدام عدسة التصوير المناسبة لإحداث هذا التشوه المرئي وهي العدسة منفرجة الزاوية (قصيرة البعد البؤري) Wide Angle .

وأخيراً، فإن ذروة الخطورة التي تتعرض لها الشخصية الرئيسية في الفيلم (نشوى) تتمثل في تعريضها لمطاردة من مجنون شديد الخطورة، تطلقه إدارة المصحة النفسية بغرض أن يقتل « نشوى » بعد أن سمحت له هذه الإدارة بمغادرة « عنبر العزل » الخاص بالمرضى الخطرين . لذلك تعتمد التاثيرات الضوئية في عنبر العزل على زاوية سقوط الضوء من أسفل لأعلى (مما يظهر ظلال الأجسام مرتفعة على الجدران) وعلى التشويه الضوئي للوجوه، مع الاتجاه نحو الارتفاع في نسبة التباين وزيادة مساحة الظلال، والتقطعات المستمرة بين مساحات الضوء والظل وخطوطهما . ويعتمد مشهد المطاردة ذاته على سيطرة ظل المريض الخطر على مساحة الصورة وتزداد حدة تأثيره مع الحركة المتسللة ثم الحركة العنيفة لهذا الظل، تبعاً لحركة شخصية المريض الخطر .

-٣-

وتستند الرؤية العامة للصورة في فيلم « الإنس والجن « إلى اعتبارين أحدهما عملي والآخر فني . أما الاعتبار العملي فهو الذي يدفع بفنان الصورة السينمائية إلى الاعتماد على الإضاءة كبديل للخدع السينمائية في فيلم يتناول الكائنات الخوارقية مثل « الجان «، نظراً لعدم توافر امكانيات المؤثرات المرئية الخاصة للانتاج . والاعتبار الفني يتمثل في أن طبيعة موضوع الفيلم تتطلب الاعتماد على أسلوب الايحاء لغرس الإحساس لدى المتفرج بوجود هذا الكائن الخوارقي المعروف باسم « الجان «، وبتأثيره الشرير على الانسان، مما يزرع نوعاً من الخوف بداخله . واستناداً الى ذلك يرى فنان الصورة السينمائية أن يترك الفرصة لمشاركة المتفرج في تاسيس هذا النوع من الايحاء، وذلك بترك بعض التفاصيل، من خلال عدم إظهارها، لكي يستكملها المتفرج من خلال مخيلته الخاصة . وفي كل الحالات فإن التصرفات السابقة تتصل بتحقيق أفلام الرعب بصفة عامة .

ويتعامل فنان الصورة السينمائية مع شخصية « الجن « في الفيلم من خلال أسلوبين يتناظران مع مرحلتين في الفيلم، ذلك أن الجزء الأول من الفيلم يعتمد على إخفاء شخصية الجن بالنسبة للجميع، شخصيات الفيلم البشرية وجمهور المتفرجين ايضاً، لذلك يستخدم مدير



التصوير تأثيرات ضوئية ذات طباع واقعي، مما يُبعد الإحساس بوجود كائن غير عادي في المشهد السينمائي، حتى أن ظهور « جلال « (هيئة الكائن البشري الذي يتضح أنه هو بذاته « الجن «) في الجزء الأول من الفيلم لا يرتبط بأية تأثيرات إضائية خارجة عن المالوف العام، سواء في أول لقاء بينه وبين الطبيبة الشابة الحسناء في الطائرة، أو فيما غير ذلك وفي المرحلة اللحقة من الفيلم، ومع اكتشاف أن هذه الهيئة البشرية المعروفة باسم « جلال « تخفي وراء تكوينها المرئي شخصية واحد من « الجان»، فإن مدير التصوير يستخدم لهيب النيران كمصدر ضوئي رئيسي في مكان التصوير، باعتباره وسيلة الايحاء الفنية للإيحاء بوجود الجان، بما يصاحب لهيب النيران من إضاءة ضاربة إلى اللون الأحمر . لذلك ففي كل المشاهد التي يظهر فيها « جلال « بوصفه هو « الجن « أي تلك المشاهد التي يعلم فيها الجمهور أنه يشاهد الكائن الجني، يعمد مدير التصوير إلى طرح مسحة لونية بالضوء الأحمر على وجه « جلال « الظاهر في الصورة، فتزداد حدة اللون الأحمر وكثافته في الصورة كلما اتجه « الجن جلال» نحو الشر بأكثر حدة . وفي كل الحالات يحرص مدير التصوير على أن تكون مسحة الضوء الاحمر مقصورة على شخصية « الجن جلال»، وأن لا تمتد الى الشخصية الآدمية في الفيلم، خاصة الطبيبة الشابة وخطيبها .

ولأن الفيلم يميل إلى الطابع المأساوي فإنه يندرج تحت طبقة الإضاءة المنخفضة، ولأن هناك

صراعاً يتصاعد بين الشخصيات الآدمية من جانب وبين « الجان » وقوى الشر غير المرئية من جانب آخر. فإن نسبة التباين الضوئي تزداد وتنحو إلى الارتفاع. فضلاً عن شدة التباين اللوني (الأحمر الصريح بجوار الأزرق الصريح) .

ويشير « ماهر راضي » الى أنه في العادة لا يفضل استخدام اللون الأحمر في التعبير عن الشر. بسبب طبيعة ايحائه المباشرة بذلك. وأنه عادة يستخدم تجاور اللونين الأصفر والأزرق في مثل هذه الحالة. إلا أنه في فيلم « الإنس والجن» يستخدم اللون الأحمر كنوع من التعبير عن الشر الكامن في شخص « الجن ». وكذلك في عالم « الجان» بصفة عامة. كما أنه يستخدمه أيضاً في المشاهد المعبرة عن الرؤى الكابوسية التي تنتاب الطبيعة الشابة منذ أن تلتقي بالجن ثم تكتشف حقيقة كينونته . ويشير « ماهر راضي « بصفة خاصة إلى المشهد الذي يقرر فيه « الجن جلال « الاعتداء جنسياً على الطبيبة. حيث يختص اللون الأحمر الصريح بوجه الكائن الجني. باعتبار أن هذا يوحي بحقيقة وجهه (إن كان له وجه في الواقع) .

كما يشير « ماهر راضي « إلى ثلاثة مشاهد فيلمية أخرى. من فيلم « الإنس والجن ». يرى أنها تزيد من توضيح وجهة نظره وتأكيدها. فيما يتعلق بالرؤية العامة للصورة في الفيلم . فهو يشير إلى مشهد « الدجال ». حيث أن التأثير الإضائي في مكان التصوير (ديكور) ينشأ من توزيع الإضاءة على أجزاء المكان من أسفل ومن أعلى في نفس الوقت. بما يوحي بعدم واقعيتها.

حيث تنشأ عنها مجموعة من الظلال من أسفل الأجسام وأعلاها. في نفس الوقت أيضاً؛ بما يؤسس للإيحاء بعدم مصداقية الدجال . وفي مشهد « الزار » يعتمد التشكيل المرئي للصورة على وجود الأدخنة ، الناشئة عن اطلاق البخور في المكان بغزارة. باعتبارها عنصراً اساسياً في تشكيل وقائع بشرية تتصل بعالم الكائنات الغيبية الخوارقية مثل « عالم الجان». فضلاً عن استخدام زوايا سقوط للضوء جانبية وجانبية خلفية مع الساتر الدخاني الناتج عن إطلاق البخور الكثيف. وهو الأمر الذي يؤدي إلى خفض واضح في تشبع الالوان في الصورة. بما يظهرها بمظهر « رسوم الباستيل». وكان استخدام الحركة البطيئة في العرض. مؤشراً مرئياً يزيد من تاثير المكونات المرئية للصورة في هذا المشهد. خاصة أن الجمع بين الاضاءة ذات الزوايا الجانبية والجانبية الخلفية مع ستارة الدخان الكثيفة مع الحركة البطيئة. من شأنه ان يوحي بجو الاشباح وليس عالم الكائنات البشرية (التي تمارس الزار بالفعل) . والمشهد الأخير الذي يشير اليه « ماهر راضي » هو مشهد « المقابر «. حيث يصطحب الدجال الطبيبة الى المقابر. موهماً إياها أن استكمال علاجها من « التلبس بالجان» لا يتم إلا هناك . وفي هذا المشهد يعتمد مدير التصوير في تأسيس تأثيره المرئي على استخدام مصباح متحرك (فانوس/ كلوب) يحمله في يده حارس الجبانة. وهو يصطحب كلاً من الدجال والطبيبة واستخدام هذا المصدر الضوئي. بهذه الكيفية. يحقق هدفين. فهو في حالة حركة. وحركة الضوء توحي بالتوتر. كما أنه في

العادة في مستوى منخفض، بحسب مستوى اليد التي تحمله، مما ينتج عنه وجود ظلال أعلى الشخصيات داخل المكان، مما يعبر عن جانب من حالة الخوف التي تنتاب الطبيبة، فضلاً عن أن من شأن مثل هذه الوسيلة الضوئية أن تؤدي إلى ارتفاع نسبة التباين في الصورة .

ولكن اللافت للانتباه ان « ماهر راضي »، وهو يشير إلى تفصيلات مرئية متعددة من فيلم « الإنس والجن »؛ للتأكيد على وجهة نظره في تاسيس البناء المرئي للصورة السينمائية فيه، لا يشير إلى مشهد على جانب كبير من الأهمية، وهو مشهد حفل الجان الليلي، إذ أنه واحد من أهم المشاهد ذات الطابع الاحتفالي في أفلام « ماهر راضي »، وهو بذاته يؤكد على عناصر تأسيس الصورة السينمائية في هذا الفيلم بدءً من طبقة الإضاءة المنخفضة، ومروراً بالتباين الإضائي والتباين اللوني . وانتهاءً بسيطرة المساحات السوداء على لقطات المناظر العامة والمناظر المتوسطة في هذا المشهد .

-٤-

وتحت عنوان « التصور المقترح » يقدم « ماهر راضي » رؤيته العامة للصورة في فيلم « الطوفان»، استناداً إلى فكرة العمل على إلغاء الطابع الواقعي لأحداث الفيلم المفجعة في مسألة اعتبارات صلة الرحم بين البشر، حيث يدور الفيلم حول اجتماع عدد من الإخوة على قتل أمهم . والابتعاد عن الطباع الواقعي يقابله اقتراب من العمل على تحقيق الطابع

الكابوسي. الذي يعني أن ما يمكن أن ما يشاهده « المتفرج هو بمثابة « رؤيا كابوسية خاصة» . وطبقاً لوجهة النظر هذه يتم رسم الاضاءة للفيلم بأسلوب مسرحي. يستوحي إضاءة الدراما المأساوية عند عرضها على خشبة المسرح. ومن ثم فإن الشكل الغالب على الصورة. من خلال هذا الاتجاه. يصبح عبارة عن مساحات كبيرة من السواد الكامل. لا يكسر حدتها الا بقعة (أو بقع) من الضوء الساقط على الشخصية (الشخصيات) الأساسية؛ بما يترتب على ذلك من زيادة نسبة التباين. مع حدة الملامح الناتجة من تجاور مساحات الظلال مع مساحات الضوء على الوجوه الآدمية وفي نفس الوقت فإن فنان الصورة السينمائية يؤكد على الطابع الروحاني للأم. على الرغم من تواجدها. في مناسبات كثيرة. في نفس إطار الصورة مع أبنائها المتآمرين على حياتها . ويظهر التطبيق المباشر والدقيق لهذا الاتجاه في الضوء. في الفيلم. في أسلوب توزيع الإضاءة في حجرة الأم التي ترقد على فراشها. في وجود أولادها الخمسة. فالتأثيرات الضوئية لهذه الشخصيات كلها تعتمد على وجود الضوء باللون الأزرق من خلفهم. مع الإقلال من كميات الضوء الساقطة على وجوههم. بما يختلف عن أسلوب إضاءة الأم وعلاقتها بالألوان بصفة عامة. فكمية الضوء الساقطة على وجهها أكثر من الآخرين. كما أن الإضاءة تنتسب إلى النوعية الناعمة. فضلاً عن أن الأم ترتدي ثياباً بيضاء وتغطي رأسها بربطة رأس بيضاء. وهناك جانب من الستارة الموجودة بالمكان. ويجاهد للتخلص من المسحة الزرقاء المسيطرة على

خلفية الصورة لصالح اللون الأبيض الاصلي لهذه الستارة، ليتسق تماماً مع بقية الإشارات الضوئية واللونية الخاصة بالأم، بما في ذلك خفض نسبة تباين الإضاءة الخاص بها، وهي كلها أمور تؤكد على الطابع الروحاني الهادئ الذي تتسم به الأم .

ويؤكد « ماهر راضي » على رؤيته العامة للصورة في فيلم « الطوفان » في بقية أجزاء الفيلم الأخرى، مستشهداً بثلاثة أمثلة مهمة من الفيلم، بوصف الضوء في ثلاثة مشاهد أخرى، وهي : المسرح . واقتناع الأبناء بارتكاب جريمة قتل الأم، والمحاكمة . ففي مشهد المسرح يقدم الفيلم الابن الأصغر الذي يعمل مغنياً في الأوبرا، ومن ثم يستغل فنان الفيلم ذلك، لكي يقدم أغنية داخل الفيلم تعد وكأنها بمثابة « الكورس» في المسرح اليوناني التاريخي، خاصة أنها تحتوي عبارات تأخذ دور التعليق على أحداث الفيلم ويأتي مشهد المسرح متسقاً مع اتجاه « ماهر راضي » نحو رسم الإضاءة في الفيلم بالطابع المسرحي، من خلال بقع الضوء التي تسبح في الظلام، والتأكيد على نقاء شخصية هذا الابن الأصغر بسقوط الضوء عليه .

وينقلنا مشهد « المسرح « الى مشهد « المحاكمة « الذي يجري في المحكمة بعد قتل الأم، حيث لا يشعر المتفرج بأن هناك أي فرق في أسلوب الإضاءة، مع أن مشهد المحاكمة هذا تم استخدام ثلاثة مصادر للضوء فيه، في مقابل مصدر واحد في مشهد المسرح، وفي نفس الوقت فإن المتفرج يستطيع ان يشعر بتأثير أسلوب الاضاءة المسرحية في مشهد المحاكمة، الذي يدور

مؤخراً بعد مصرع الأم، وذلك عندما يقارنه بأسلوب الإضاءة في نفس المكان، وهو نفس قاعة المحكمة، ففي المشهد الخاص بلجوء العم للقضاء لإثبات حقه في ملكية الأرض التي ينازعه فيه أبناء شقيقه المتوفي، يمارس مدير التصوير أسلوباً في الإضاءة يعبر عن واقعية مكان التصوير، في مقابل الأسلوب الأقرب إلى التعبيرية، الذي يحاكي الاضاءة المسرحية، الذي من شأنه أن ينقل ذهن المتفرج إلى حالة متابعة لأمر يمكنه أن يرفض تصديقه .

وفي مشهد وصول الأبناء إلى الاتفاق على التخلص من الأم بالاجهاز على حياتها، فإن أسلوب الإضاءة المسرحية يسيطر على الجو العام للمشهد، ولكن من خلال مصباح معلق بسقف المكان في الحجرة التي يجتمع فيها هؤلاء الأبناء، وكانت حركات أداء الممثل القائم بدور شخصية « أبو الفتوح » هي الوسيلة المناسبة للحصول على التاثيرات الضوئية التي تتكامل مع فكرة الاضاءة المسرحية للمشهد، فمصدر الضوء بالنسبة لزاوية التصوير هو خلف « ابو الفتوح » دائماً، بينما يتحرك هو أمامه، ففضلاً عن التوتر الناجم عن حركته الشخصية، فإن هذه الحركة يتسبب عنها اختفاء مصدر الضوء خلفه في العادة ثم ظهوره فجأة مع الحركة التي تسمح بظهور المصدر، ولأنه مصدر ضوء قوي فإن ظهوره المفاجئ لعين المتفرج يسمح برفع درجة التوتر لديه، ويزيد على ذلك أنه ينشأ عن كل هذا ظهور ظل قوي لشخصية « أبو الفتوح » يقع على بقية إخوته أثناء الحركة؛ مما يشير إلى مدى سيطرته عليهم، ويوحي بالنتيجة

المنتظرة لهذا السجال الكلامي بينه وبينهم، وهو استجابتهم لاقتراحه بالقضاء على الأم . وفي كل الأحوال فإن مدير التصوير يعمل على التوافق الضوئي بين ثلاثة مشاهد سينمائية يتم الانتقال بينها بأسلوب المونتاج المتوازي، وهي مشهد المسرح حيث يوسف الابن الأصغر، وحجرة اجتماع الأبناء، والثالث هو حجرة الأم .

-٥-

وتستند الرؤية العامة للصورة في فيلم « أيام الغضب» إلى نتيجة الزيارة التي قام بها مدير التصوير للمصحة النفسية الحكومية، حيث يجد ذاته بإزاء « عالم تحكمه الفوضى والقسوة . رغم أنه عالم واقعي إلا أن ما يحدث فيه غير واقعي . عالم مجرد، كأن الشخصيات تسير في الفراغ، كل فرد فيه له عالمه الخاص حسب حالته، فيعيش في هذا العالم كما يراه هو من وجهة نظره. عالم من الأطفال في أجساد كبار لا حوال لهم ولا قوة، لا عقل، لا تفكير، لا تحديد للاشياء . إنه عالم ضبابي يعيش فيه الإنسان بلا هدف وبلا أمل وبلا اهتمام وبلا رعاية من المسئولين « (٤٩) .

واستناداً الى هذه المعايشة البصرية الحياتية، يستخدم مدير التصوير الضباب والأدخنة لتشكيل الضوء الذي يعبر به عن عالم مجرد لا يملأه إلا الفراغ، فيتسبب في حزن من يتابعه من خارجه ولذلك تعتمد الجملة الضوئية في هذا التشكيل الضوئي على استخدام وسيط

مادي من خارج الضوء ذاته، وهو الدخان، وذلك للحصول على مساحات فراغية من الضوء، تتحرك الشخصيات أمامها، وفي نفس الوقت لا يفقد المتفرج احساسه بأن الشخصيات، تتحرك في الظلام ذاته . وفي نفس الوقت يعمل مدير التصوير على تقديم المرضى النفسيين بالمصحة باعتبارهم أطفالاً يتصفون بالبراءة وصفاء المشاعر الإنسانية الفطري، ومن ثم فهو يزود الاضاءة الخاصة بهم بنوع من النعومة مع خفض شدة التباين فيها، على الرغم م أن الجو العام للاضاءة ينتمي للطبقة المنخفضة . ومع ذلك كله فإن مدير التصوير لا يفتأ أن يحول تأثير ضوء الشمس الذي يمكن أن يتسلل الى المكان، في ارجاء المصحة خلال النهار، الى ما يشبه الحراب المسننة الموجهة نحو المرضى النزلاء فتعمل فيهم تمزيقاً .

واذا كان الوصف السابق يوحي بالأسلوب التعبيري في الإضاءة، وهو ذات الأسلوب الذي تم استخدامه في الرؤية العامة للصورة في فيلم « الهروب من الخانكة « إلا أن استخدام الأسلوب ذاته هنا يختلف عن طريق استخدامه في فيلم « الهروب من الخانكة»، حيث يستخدم مدير التصوير في فيلم « أيام الغضب « جملة ضوئية تعتمد على العلاقة بين مساحات الضوء ومساحات الظلال بعيداً عن تأثيرات الخطوط السائدة في فيلم

« الهروب من الخانكة « .

ومع ذلك فإن مدير التصوير في فيلم « أيام الغضب « يضطر إلى إستخدام أسلوب الخطوط في

مشهد واحد مهم في فيلم « أيام الغضب «. وهو مشهد الاغتصاب داخل الكشك. وله في ذلك تبريره. وهو غرض التعبير عن التمزق النفسي الذي يقع على الشخصية التي يتم اغتصابها. وذلك من خلال تقاطع الخطوط على الجسم مع رفع درجة التباين . وفي المقابل فإن الشخص الذي يقوم بالاغتصاب. وهو الممرض. يظهر ككتله مصمتة سوداء تلقى بثقلها فوق ضحيتها. ولا ينال أي تاثير ضوئي على وجهه أو أجزاء جسده . ومن أجل تصميم هذا التأثير المرئي. على هذا النحو المحدد. فقد تم تصميم « الكشك / البرجولا « للحصول على تأثير الخطوط المنشود. بعد العدول عن تصوير هذا المشهد في غرفة مصمتة داخل مبنى المصحة. أي أن اعتبارات التعبير بالضوء اقتضت التغيير في خطة التصميم الخاصة بأماكن تصويرالفيلم المعدة في ستديو التصوير السينمائي .

وبعد مشهد محاولة هروب نزيلين من نزلاء المصحة الى خارجها ليلاً. هو المفتاح الرئيسي لأسلوب الاضاءة الذي تم تصوره مسبقاً لفيلم « أيام الغضب». فقد تم التصور المسبق للمشهد باعتبار ظهور الشخصيتين وكأنهما يدوران في حلقة مفرغة. فينتهيان إلى حيث بدأ. مما يغرس الإحساس المسبق بفشلهما في هذا الهروب . ويتم استخدام الدخان لتكوين حائل مادي في حيز معين من الكتلة الهوائية في مكان حركة الشخصين. ليسقط الضوء عليه. فتعكسه جزيئات الدخان بدون انتظام. موحياً للبصر بنوع من الضباب المضئ. وهو الأمر الذي يساعد

على ظهور جسمي الشخصين الهاربين ككتلتين سوداويتين متحركتين في الظلام. ولكن يتم تمييزهما بسبب الخلفية الضبابية المضيئة. بسبب تحول المساحات السوداء إلى مساحات مضيئة تتحرك الشخصيات أمامها .

ويتخذ « ماهر راضي « من اللقطة رقم (١) في مشهد العزل في الفيلم مثالاً تطبيقياً على علاقة الممثل السينمائي بالضوء. يقوم بالأداء في هذا المشهد كل من ممثل شخصية إبراهيم (نور الشريف) نزيل المصحة. وممثل شخصية « ضياء « (سعيد عبد الغني) الممرض الذي يدبر فوضى المصحة ويدير هذه الفوضى ذاتها. حيث يتم إيداع

« إبراهيم» غرفة العزل. والمفروض أنها مكان ضيق مظلم تماماً. إلا من الضوء الذي يمكن أن يمر من خلال نافذة صغيرة تطل على الممر الخارجي. فيتسلل الضوء ساقطاً على « إبراهيم» الذي يجلس على أرض الغرفة في وجود الممرض الذي يسقط ظله على « إبراهيم « لأن جسد الممرض يقطع الضوء النافذ الى المكان . إن الذي يشاهد صورة اللقطة في كتاب ولم يكن متابعاً للفيلم يمكنه أن يعتقد ان محتويات اللقطة هي جسم الممرض. الذي هو عبارة عن كتلة سوداء. هو أول موضوع يظهر أمام عدسة التصوير. ويظهر وكأنه نوع من « السلويت» Silhouette . ثم وجه « ابراهيم». أو بالأحرى جزء من وجهه . ولكن المدقق في صورة اللقطة (المنشورة في كتاب) يمكنه أن يلاحظ وجه إبراهيم « الظاهر أمام عدسة التصوير. ومن ثم

يمكن استنتاج أن الكتلة السوداء ما هي إلا ظل الممرض الذي يقع على الجزء الظاهر بالأكثر من شخصية « ابراهيم»، وهو وجهه (جزء من وجهه) وهو الأمر الذي يمكن أن يعيه المتفرج على الفيلم بصفة مباشرة . وتكمن الصعوبة في وصف العلاقة بين الممثل السينمائي والضوء، في اللقطة السينمائية، في قلة مساحات الضوء الناجمة عن حزمة الأشعة الضوئية النافذة من فتحة ضيقة بالمكان، مع ما ينتج من سيطرة ظل الممرض الساقط على « ابراهيم»، فيتسبب في زيادة الإقلال من مساحات الضوء الساقطة عليه، ويصبح على الممثل أن يكون مسئولاً عن ضبط تأثيرات الضوء على الجزء المطلوب إظهاره بوضوح، ففي لحظات صمته لا بد من أن يتيح للضوء النافذ اليه أن يركز على ردود فعله من خلال عينيه، وفي لحظات نطقه بالحوار لا بد من يوفر نفس هذه الاتاحة لفمه المتكلم . وفي نهاية المواجهة ينهض « إبراهيم» من مكانه ليصبح كل وجهه في الضوء، في إشارة فنية (محسوبة) إلى خروجه عن سيطرة الممرض « ضياء « وفي كل الحالات فإن « ماهر راضي « يؤكد على حقيقة فنية معروفة في مجال التصوير بصفة عامة، وهي أن الظل هو قرين الضوء، فلا قيمة لأحدهما في الصورة بدون الآخر، ويستشهد « راضي « بقول « ليونارد دافنشي»، في كتابه « نظرية التصوير»، بأن « من يتفادى الظل بضيع مجد الفن ومن يبتعد عن الظلال لا يحظى بثناء العارفين» (٥٠)

ويُعد وصف مشهدي « الاجهاض» و « مصرع الممرض ضياء «، امتداداً للتأكيد على طبيعة

الفيلم السوداوية، التي يتم تفعيل الاحساس بها من خلال طبقة الاضاءة المنخفضة، مع رفع درجة الصراع البصري بين الضوء والظل من خلال رفع درجة التباين بينهما إلى أقصى حد ممكن داخل إطار الصورة السينمائية في لقطات المشهدين، مع ملاحظة أن كلاً من محدودية الحركة النسبية في مشهد الاجهاض وكثافة الحركة في مشهد الذروة الذي ينتهي بمصرع الممرض، يؤكدان على طبيعة هذا الصراع البصري بين الضوء والظل بالنسبة لعين المتفرج .

-٦-

وتستند الرؤية العامة للصورة في فيلم « موعد مع الرئيس « إلى ما يتوصل إليه مدير التصوير في « حوار الأفكار « بشأن الصورة السينمائية للفيلم، بأن تكون الاضاءة هي الوسيلة الوحيدة التي تعبر عن حركة القطار، الذي تدور فيه أحداث الفيلم الرئيسية، على الرغم من أن التصوير يتم داخل ديكور « ثابت «»، وبدون استخدام شاشة العرض الخلفي . ولذلك فإن التصور العام للتأثيرات الضوئية في هذا الفيلم تعتمد على الآتي :-

(أ) أن يكون زمن سير القطار ليلاً، لذلك يتم تغيير زمن مشاهد الأحداث الدرامية في السيناريو من فترتي الفجر والصباح إلى الليل، وذلك لتفادي ضرورة استخدام شاشة العرض الخلفي، التي تعد الوسيلة الوحيدة للتعبير عن سير القطار في ضوء النهار، من خلال ظهور المناظر الخارجية من فتحات نوافذ عربات القطار . ويكون التعبير المرئي عن سير القطار ليلاً من

خلال بقع من الضوء يتم تحريكها بطرق وهيئات مختلفة. وبذلك فإن الوصول إلى اختيار أن يكون توقيت. أحداث الفيلم داخل القطار في مشاهد ليلية يعد بمثابة المفتاح الرئيسي لبناء التأثيرات الضوئية من خلاله. فضلاً عن أن التصوير في الجو الليلي يتيح للتأثيرات الضوئية أن تكون ظاهرة وذات تأثير أقوى بالنسبة للمتفرج .

(ب) استكمالاً للرؤية السابقة. فإن إضافة عنصر الحركة لعناصر الضوء المعبرة عن المكان خارج القطار. تصبح ضرورة مؤكدة. وليست مجرد زيادة في امكانيات التاثير البصري بالنسبة للمتفرج. لأن تحريك هذه العناصر الضوئية هو المعادل البصري المتاح لحركة القطار اثناء سيره ليلاً .

ويعد التصور المرئي السابق هو الأساس للجملة الضوئية التي يتم استخدامها في مشاهد الفيلم المختلفة. فالحركة هي مصدر التشكيل الضوئي فيها. وذلك بناء على تحقيق العناصر الآتية بقدر مناسب من الانضباط والتنسيق بينها :

(أ) استخدام حركة الضوء لتأسيس الإحساس بالتوتر في المشاهد الفيلمية .

(ب) تؤدي الحركة إلى التغيير في المؤثرات الضوئية بحسب سرعة الحركة وظروفها الأخرى. ومن ثم يتم اختيار أشكال للمؤثرات الضوئية بما يتناسب مع طبيعة الحدث الدرامي في كل مشهد .

(ج) التغيير المفترض في سرعة حركة القطار يستتبع تغيير الإيقاع، بما يستوجب اختيار الإيقاع المناسب لكل مشهد .

(د) يتم وضع خطة للتأثيرات الضوئية داخل القطار طبقاً للآتي :

- استخدام مصادر الضوء التقليدية في عربات القطارات وهي التي توجد عادة في سقف العربة .

- الإيحاء بوجود مصادر ضوء في المحطات التي يمر القطار عليها، ومن ثم يتم استخدام تأثيراتها الناشئة عن نفاذ الضوء الناشئ عنها من خلال نوافذ عربات القطار، باعتبارها تأثيرات ضوئية متحركة بسرعة تتفق وسرعة القطار ذاتها .

- الإيحاء بوجود قطارات مقابلة على الخط الحديدي المجاور لخط سير القطار، ومن ثم استغلال الإيحاء بوجود مصدر ضوئي متحرك، يعبر عن كشافات القاطرات، كما يعبر عن الضوء النافذ من نوافذ عربات هذه القطارات .

- استخدام مصادر ضوء تعبر عن مصابيح الإضاءة الموجودة على رؤوس عواميد الاضاءة في مدخل المدن، وذلك للتعبير عن حركة اقتراب القطار من محطات المدن أو الخروج منها .

- تستخدم المصابيح اليدوية الكهربائية في أيدي أفراد العصابة عند انقطاع التيار الكهربي داخل العربات والتسبب في إظلامها، ومن ثم فإن حركة المصابيح اليدوية تغرس الإحساس

بالتوتر الذي يزداد مع اقتراب بقعة الضوء الصادرة عن المصباح اليدوي .

(هـ) يتم تصنيع معدات لتحريك مصابيح الإضاءة داخل قاعة التصوير، من خارج ديكور العربة الثابت، وذلك في اتجاه بعكس اتجاه حركة القطار، بالإضافة إلى تصنيع معدات إضاءة متحركة تعبر عن حركة القطارات الليلية المقابلة على الخط الحديدي المجاور .

-٧-

وامتداداً لحوار الأفكار عن فيلم « الرقص مع الشيطان »، فإن الرؤية العامة للصورة فيه تعتمد على أساس من تشكيل جملة ضوئية ذات مواصفات معينة لتختص بكل مرحلة زمنية من مراحل الزمن التي تشكل أبعاد السرد الدرامي في الفيلم (الحاضر - الماضي - المستقبل) .

(أ) ويتجه مدير التصوير إلى تقديم نوع من التأثير الإضائي المحاكي للواقع في المرحلة الأولى من الفيلم التي تتعلق بالزمن الحاضر، أي أن تاثير الضوء يتبع المصدر الضوئي الموجود في مكان التصوير بدون أية تأثيرات إضافية . ولكن في كل الأحوال فإن تقديم التأثير المحاكي للواقع، كما في مشهد غرفة نوم البطل، حيث أن مصدر الضوء في المشهد هو نافذة كبيرة، من المفترض أنها مصدر ضوء النهار النافذ الى الحجرة، لا يمنع من الاحساس بميل التأثير الضوئي في الصورة إلى طبقة الاضاءة المنخفضة، وهو أحساس يمكن أن تؤكده تجربة محاولة حسابات مساحات الاضاءة والظلال داخل إطار الصورة . أي أنه ليس هناك ما يمنع أن يكون التأثير الواقعي للإضاءة

جانحاً نحو طبقة إضاءة بعينها من الطبقتين المنخفضة (كما هو الحال في هذا المثال) أو العالية.

(ب) وفي المرحلة الثانية التي تشير إلى الانتقال إلى الماضي، في تجربة السياحة في الزمن التي يعيشها بطل الفيلم، فإن الايحاء بالبعد الزمني الموغل في القدم بالنسبة للحاضر، يأتي من خلال الجملة الضوئية التي تعتمد على زيادة مساحة الظلال والمناطق السوداء على نحو عام، وذلك قياساً بهذه المساحة في مشاهد الزمن الحاضر . كما أن الاضاءة الليلية الغالبة في هذا الزمن كانت تعتمد على مصابيح « التنجستين « التي يغلب عليها الميل الى درجات حرارة اللون المنخفضة ذات الآشعة الضاربة الى الأصفر بسبب ضعفها النسبي، وهو ما تم الأخذ به، بإضافة اللون الأصفر في الإضاءة للتعبير عن هذه الفترة الزمنية . ومع ذلك يظل العمل قائماً على الاحتفاظ بالاضاءة ذات اللون الأبيض فيما يخص شخصية البطل، باعتبار أنه ليس منتمياً إلى هذا الزمن، وليس جزءاً من عالمه .

(ج) وبالنسبة للمستقبل، الذي يشكل المرحلة الزمنية الثالثة من الفيلم، فإن طبقة الاضاءة تميل إلى الارتفاع، حيث تزيد المساحات البيضاء بصورة ملحوظة، كما أن الجملة الضوئية تعتمد على الاضاءة المنتشرة التي تفتقر الى مناطق الظلال، وتكتسب فيها الصورة - في نفس الوقت - نوعاً من النعومة، مع استخدام الألوان الفضية، وقدر من اللون الأزرق، وهو

اللون العكسي (المكمل) بالنسبة للأصفر الذي يعبر عن الماضي .

(د) وإذا كنا قد أشرنا إلى ما يمكن أن نلاحظه عن استخدام الاضاءة الحاكية للواقع في المشاهد الخاصة بمرحلة الزمن الحاضر. وأن المثال الظاهر في حجرة بطل الفيلم يوحي بالميل نحو طبقة الاضاءة المنخفضة. فإنه امتداداً لهذه الملاحظة. نجد أن فنان الصورة السينمائية يؤكد على الاتجاه نحو طبقة الاضاءة المنخفضة بوضوح أكبر في المشاهد التي تتضمن قرارات ذات طابع مصيري بالنسبة للبطل. وتلك التي تتصل بمحاولاته التحكم بالسياحة داخل الزمن. بل إن فنان الصورة السينمائية يتوغل في طبقة الاضاءة المنخفضة نحو إضفاء الطابع التعبيري على الصورة : ففي كل من مشهد دخول المعمل ومشاهد تحضير العقار الكيميائي. الذي ينقل البطل في الزمن الى الوراء أو إلى الأمام. تتجه الصورة نحو طبقة الإضاءة المنخفضة اتجاهاً واضحاً. حيث تنخفض فيها كل خصائصها المرئية المعتادة. بما في ذلك حركة مصدر الضوء بما يترتب عليها من تأثير على مناطق الضوء ومناطق الظل بالمكان. وفي مشهد البحث في البدروم يتجاوز التأثير الضوئي ما يمكن أن ينشأ عن طبقة الإضاءة المنخفضة ذاتها. وذلك وصولاً إلى الطابع التعبيري في الصورة. وذلك باستخدام مصدر ضوء من الأسفل. من شأنه أن تظهر ظلال الأشياء الواقعة في طريق الأشعة الصادرة منه على سقف الحجرة بالمكان. وبالتحديد ظل جرامافون قديم بجسمه وبوقه .

-٨-

وتنتهي الرؤية العامة للصورة في فيلم « زيارة السيد الرئيس « إلى قرار بتأييد التاثيرات الضوئية للطابع الفكاهي للفيلم؛ وذلك باعتبار أن الفيلم ينتمي إلى نوع « الكوميديا السياسية « ويظهر هذا التأييد من خلال الميل إلى طبقة الإضاءة العالية، التي تتضمن - هنا - التدرجات التي تقترب من اللون الأبيض في تدرجاته المختلفة من حيث علاقة الألوان باللون الأبيض، الذي يُنقص من تشبعها بالميل نحو الأبيض ذاته، مع التأكيد على إنتاج صورة تتسم بالهدوء النسبي ووضوح الرؤية، فضلاً عن إتاحة ظهور الجانب الجمالي في المناطق الريفية المصرية، بما فيها من عمارة سكنية خاصة بها، تتمثل في بيوت الأهالي المبنية في أكثرها بالطوب اللبن والملونه بألوان زاهية تجمع بين الأصفر والأزرق (المفروض أن أحداث الفيلم تدور في عام ١٩٧٤) .

ويصبح تصور التكوين التشكيلي لأماكن تصوير الفيلم مدخلاً مهماً لتأسيس الرؤية العامة للصورة فيه، وهو الأمر الذي دفع الفريق الفني للفيلم من خلال مصمم الديكور السينمائي « صلاح مرعي « إلى التأكيد على اختيار التصوير في قرية تفي بالمواصفات السابقة، وهو ماتم بالفعل، وبناء عليه تم تحقيق الأسلوب المقترح من خلال استخدام الاضاءة الناعمة الناجّة عن كل من التشتت والانعكاس في أغلب الأحوال، خاصة في مشاهد التصوير الخارجي النهاري .

ولتأكيد هذه الرؤية العامة فقد تم طلاء أغلب أماكن التصوير الفعلية باللونين الأزرق والأصفر على نحو التحديد. ذلك أن التكامل اللوني بينهما (في مثلثي الألوان الأساسية / الأحمر. الأزرق. الأخضر. والألوان المكملة / الأصفر. القرمزي. السيان) يضيف لألوان المباني سمتاً جمالياً خاصاً. فضلاً عن أن اللونين الأصفر والأزرق هما من الألوان المصرية القديمة. سائدة الاستخدام عند المصريين القدماء . وللمحافظة على أسلوب تقديم ألوان المباني في الفيلم كان يتم استخدام اللونين الأزرق والأصفر في كل من محطة السكة الحديد وأماكن التصوير الداخلي . وفي كل الحالات كان هناك نوع من إعادة طلاء بعض أماكن التصوير باللونين الأزرق والأصفر المشبعين في الأماكن التي بهتت فيها ألوان الطلاء الأصلية .

ولأن نسبة التباين في الاضاءة تكون عالية في ضوء النهار في مصر بصفة عامة. وبالأكثر في فصل الصيف وشهريه المشهورين يوليه وأغسطس. فإن على مدير التصوير أن يعمل على خفض نسبة التباين هذه. سواء بالتعامل المباشر مع ضوء النهار وآشعة الشمس. من خلال تغطية أماكن التصوير بالستائر البيضاء للتخفيف من حدة أشعة الشمس وتنعيم الضوء في نفس الوقت. أو بتجديد قياس التعريض الضوئي لضبطه على مناطق الظلال. وهو الأسلوب التقني المباشر للحصول على طبقة الاضاءة المرتفعة في التصوير الخارجي النهاري بصفة عامة .

-٩-

ويوضح « ماهر راضي « أن الرؤية العامة للصورة في فيلم « دانتيلا « (ويسميها هنا باسم الرؤية الفنية) تعتمد على ستة عناصر وهي :

(أ) أن يكون الشكل المرئي للفيلم معبراً عن روح العصر ومبهراً للمتفرج .

(ب) التعبير بالمؤثرات الضوئية بناء على درجة الحدة الانفعالية في الموضوع، مع مراعاة تجنب المبالغة، بحيث تتناسب درجات الأسود في الصورة مع درجة الحدة الانفعالية للشخصيات .

(ج) غلبة الميل إلى التباين الضوئي المنخفض، والاتجاه نحو التدرجات الفاتحة في الألوان .

(د) عدم المبالغة في التعبير الدرامي على مستوى الصورة .

(هـ) استخدام الألوان ذات درجات النصوع العالية، مع استغلال التأثير البصري الناتج عن التباين بين الألوان .

(و) الاهتمام بالتكوين التشكيلي داخل إطار الصورة .

والحقيقة أن أغلب العناصر الستة السابقة التي يسوقها « ماهر راضي « على وجه التحديد في فيلم « دانتيلا «، هي عناصر يقوم هو بمراعاتها في أفلامه، لأنه من المفترض أن تكون في مقدمة إهتمام أي مدير للتصوير السينمائي، مثل : الشكل المرئي للفيلم المعبر عن روح العصر

والمبهر للمتفرج - التناسب بين التاثيرات الضوئية والحالة النفسية للشخصيات الفيلمية - عدم المبالغة في التعبير الدرامي على مستوى الصورة - الاهتمام بالتكوين التشكيلي . ولكن « ماهر راضي « يؤكد على أنه تم مراعاة تحقيق هذه العناصر في هذا الفيلم على نحو محدد، ونحن نرجح أن اتجاهه نحو هذا النوع من التأكيد يرتبط بما توصل إليه في « حوار الأفكار « عن هذا الفيلم، وهو أنه لا يوجد هناك ما يمنع من تعامل الفنان السينمائي مع كل الأفلام على قدم المساواة، من حيث الاهتمام بتصميم شكلها الفني بصفة عامة، بغض النظر عن تقويم هذا الفنان للطرح الفكري الذي يقدمه هذا الفيلم، وعن اتجاهه الربحي البحت، إذا كان ذلك أمراً ظاهراً في ملابسات انتاجه .

وتتضح حقيقة انتصار « ماهر راضي « لحواره الفكري السابق من خلال أسلوب اهتمامه بالتصميم الفني للرؤية العامة للصورة في هذا الفيلم، بدءً من اختيار التصوير بالأسود / أبيض لمرحلة الطفولة المشتركة بين شخصيتي الفيلم الرئيسيتين « سهر « و « مريم «، تعبيراً عن فترة زمنية ماضية في حياتهما، وتصميم التاثيرات الضوئية المعبرة عن عمق الصداقة التي تجمع بينهما على الرغم من الفوارق الطبقية والتربوية والثقافية الموجودة بينهما، واستغلال ظروف التصوير في الجليد، لاستخدام اللون الأبيض له، مع ما يتصل به من ظروف طبقة إضاءة عالية، لتأكيد الاحساس بالفراغ الذي تعانيه الشخصية .

ويلفت الانتباه أن « ماهر راضي « يشير الى لمحة شخصية مهمة بمناسبةالتصوير في الجليد. في هذا الفيلم. وهي إشارة تحمل أكثر من دلالة. يأتي في مقدمتها أننا بإزاء فنان سينمائي يمتلك من التاريخ الفني ما يضعه في مقدمة فناني الصورة السينمائية في « مصر «. وهو لا يخجل من الاعتراف بوقوعه في خطأ مهني ناتج عن انعدام سابق الخبرة بالتصوير في منطقة جليدية . وبالإضافة إلى ذلك . فإن ذكر هذه الواقعة الشخصية من شأنه ان يمنح الثقة لأي فنان سينمائي يمكنه أن يتعرض لأي موقف مهني مشابه. خاصة إذا كان ناجماً عن انعدام الخبرة السابقة المنطقي. ذلك أن « ماهر راضي» وكل المصورين السينمائيين المصريين لا يكتسبون خبرة التصوير في مناطق الجليد من الناحية العملية. لأنه - وببساطة شديدة لا يوجد جليد في مصر . وفي ذلك يقول « ماهر راضي « (٥١) : « لم يكن لي سابق خبرة في تصوير الجليد. وكانت هذه أول تجربة لي . وقد تم اختيار موقع التصوير في جبال لبنان حيث يغطي الجليد كل شئ . ولذلك فإن أول ما بدر إلى ذهني هوالمناخ العام للجليد. فكان تصوري أن الطقس سوف يكون شديد البرودة. ولذلك سوف تكون السحب شديدة تحجب الشمس فتنخفض شدة الاضاءة. لذلك طلبت معدات اضاءة تنتج شدة إضاءة عالية مع استخدام فيلم سريع الحساسية .

وعندما ذهبت إلى أول يوم تصوير اكتشفت الخطأ الكبير الذي وقعت فيه وبنيت تصوري على أساسه. وكنا قد وصلنا أعلى الجبل ليلاً فلم أر شيئاً في الليل. ولكن في اليوم التالي

استيقظت باكراً عن الميعاد المحدد نظراً لشدة ضوء النهار في الحجرة فقمت وفتحت البلكونة فلم استطع أن أفتح عيني من شدة الضوء حيث كل ما هو موجود بالخارج أبيض يعكس ضوء الشمس بدرجة عالية .

حتى هذه اللحظة لم أتوقع هذا الخطأ ولكن أدركت أن هناك تغيراً سوف يحدث في الخطة. لذلك قمت باستخدام أجهزة قياس الضوء Expousuro Metro وبالفعل وجدت المؤشر يشير إلى شدة ضوء عالية أكثر من الطبيعي بالضعف تقريباً .

تصورت أن جهازي من المحتمل أن يكون به خطأ ولأنني خارج البلاد فدائماً ما أحمل جهازاً أخر للطوارئ فأحضرته وقمت بالقياس فإذا به نفس النتيجة .

لقد أدركت الخطأ الذي وقعت فيه وبدأت في تعديل الخطة باستخدام مرشحات الكثافة المحايدة بدرجة عالية وND مع استخدام مرشح الاستقطاب PoloScreen لتخفيض شدة الضوء بحيث تتلاءم مع سرعة حساسية الفيلم « .

ويشير « ماهر راضي « إلى المشهد من الفيلم الذي تطلب فيه « مريم « الطلاق من زوجها. حيث يستخدم فيه المساحات ذات اللون الأزرق للتعبير عن البرود العاطفي بين الزوجين. ولكننا نرى فيه أيضاً ما هو بمثابة الاستثناء الذي يؤكد القاعدة. فإذا كانت أغلب مشاهد الفيلم تتجه نحو طبقة الإضاءة العالية بصفة عامة. اتساقاً مع تعظيم موضوع الفيلم لقيمة « الصداقة

« في العلاقات الانسانية. فإن مشهد طلب الطلاق يأتي من خلال طبقة الاضاءة المنخفضة. مسايرة للروح العامة للموقف الحاد بين زوجين يطلب أحدهما الطلاق من خلال اعتراف الزوجة بحب سابق لها لرجل أخر لا تستطيع نسيانه حتى بعد زواجها .

-١٠-

وفي فيلم « فتاة من إسرائيل « يتم تحديد الرؤية العامة للصورة استناداً الى طبيعة كل شخصية وملامحها من الشخصيات الرئيسية في الفيلم. سواء المصرية أو الإسرائيلية. فإذا كان الفيلم يدور موضوعه الرئيسي حول نوع من الصراع الفكري السياسي بين شخصياته . لذلك فإنه يصبح من المقبول أن يمنح فنان الفيلم عدداً من الصفات والملامح والخصائص البصرية التي تميز كل شخصية كنوع من التعبير غير المباشر عن طبيعة التكوين الفكري والسياسي للشعب الذي تمثله الشخصية. وهو ما يعد المدخل الأساسي لرسم التأثيرات الإضائية للشخصيات الرئيسية (٥٢) .

واستناداً لما سبق يوضح « ماهر راضي « أنه طوال تصوير مشاهد الفيلم. تستند إضاءة الشخصيات فيه إلى التفرقة الواضحة بين معسكري شخصيات الفيلم باعتبارهما معسكرين متقابلين إلى حد التباين أو التضاد . فبالنسبة للشخصية الإسرائيلية. التي يشير « راضي « إلى أن عدداً من المتفرجين يلاحظون أنه تم تقديمها من خلال إضاءة تعبر عن « الشيطان».

فإن ما يحدد أسلوب إضاءتها على هذا النحو هو موقفها الدرامي (قتل الإسرائيليين للأسرى المصريين في حرب ١٩٦٧) وسمات شخصية الإسرائيلي اليهودي عبر التاريخ. سواء الميل إلى الخيانة او الميل إلى حياة القتال من خلال الحروب. فضلاً عن الموقف الشخصي الخاص بـ « ماهر راضي « ذاته. ضد الدولة الإسرائيلية لما تقترفه من جرائم مشينة ضد الإنسانية. بدءً من اغتصاب الأرض. وليس انتهاءً بجرائم قتل المدنيين كما أن الموقف الشخصي لـ « ماهر راضي « يتصل أيضاً - ومن جهة أخرى - بظروف تجنيده في القوات المسلحة المصرية. وعمله مراسلاً حربياً على جبهات القتال بين مصر وإسرائيل في الفترة من العام ١٩٦٧ وحتى عام ١٩٧٣. ولذلك فإن « راضي « يقرر أن يتبنى وجهة نظره هو الشخصية تجاه قضية سياسية معينة. فيعبر عنها من خلال تصميم التأثيرات الضوئية في الفيلم للشخصيات الإسرائيلية. وهو نوع من الأسلوب المباشر المقصود. بهدف توصيل وجهة نظر فنان الصورة السينمائية بطريقة سريعة واضحة . ولذلك فإن هذا التصميم الاضائي يقوم على عاملين رئيسيين هما : استخدام زاوية سقوط الضوء من أسفل. وإضفاء مسحة باللون الأصفر للضوء على وجه الشخصية . وفي المقابل يتم تصوير الشخصيات المصرية من خلال إضاءة وجه ناعمة. مع نوع من التباين منخفض النسبة . وهو أسلوب ضوئي يختص بالأبوين المصريين. ولا يسري على إبنهما. لأنه. وبحسب ما يقدمه الفيلم. ذو شخصية منقسمة من الداخل. لأنه بسبب حبه للفتاة

الاسرائيلية يحاول أن يجد حلاً لصراعه الداخلي بين حبه لأبويه واحترامه لهما من جهة، وبين حبه للفتاة ورغبته في الزواج بها من جهة أخرى. لذلك يستخدم مدير التصوير الإضاءة الجانبية للتعبير عن هذا الانقسام، بما يترتب عليه من انقسام الوجه ما بين الإضاءة والظلمة . وإذا كان التأثير الضوئي الخاص بهذا الإبن يبدأ طبيعياً، بأسلوب يحاكي الواقع، إلا أنه يبدأ في التغيير مع انقياد الفتى للإسرائيليين، حيث يتم استخدام اللون الأصفر معه، وهو نفس الرمز اللوني في الضوء الخاص بالشخصية الاسرائيلية، خاصة مع تمادي الفني في علاقته بالإسرائيليين، والتورط في العلاقات الجنسية مع الفتاة الإسرائيلية .

وفي كل الحالات فإن المشهد الذي يقدمه « ماهر راضي « باسم « مشهد الأحلام الكاذبة « هو مشهد ذو طابع مدرسي صرف في الإضاءة بأسلوب رمزي تقليدي، من شأنه أن يقدم تطبيقاً مباشراً لوجهة نظر « راضي « التي طرحها بشأن التصميم الضوئي المعبر عن شخصيات الفيلم الرئيسية، ذلك أنه بينما يحاول الأب الاسرائيلي إغواء الفتى المصري للذهاب إلى اسرائيل، تتم اضاءة الاسرائيلي باضاءة ذات لون أصفر ضارب للحمرة (برتقالي)، وفي نفس الوقت فإن مصدر الإضاءة على وجهه يأتي من الجهة السفلية وهو ضوء يتسم بزيادة نصوعه مما يزيد من الإحساس بالرهبة مع توقع الخطر من صاحبه . ولأن الفتى ذو شخصية منقسمة ما بين الرغبة في زواج الفتاة الإسرائيلية من جهة، والرغبة في إرضاء الوالدين إرضاءً تاماً من

جهة أخرى (وهي رغبة تكتنفها فكرة محاولة حل الصراع الفكري وخلفيته السياسية) لذلك فإن إضاءة وجه الفتى المصري من شأنها أن تشير إلى حقيقة إنشطاره الداخلي. فالبنسبة لوجه هذا الفتى وبقية الجزء الظاهر من رأسه ينال الضوء من خلال ثلاثة تأثيرات تتكامل مع بعضها البعض في التعبير عن موقفه داخل هذه الدراما السينمائية. ذلك أن نفس الضوء ذي اللون الأصفر الضارب للحمرة هو ضوء خلفي بالنسبة له. يأتي من اتجاه الاسرائيلي الذي يسعى لإغوائه كما أن الإضاءة الخالية من أية مسحة لونية تأتي جانبية بالنسبة لوجه الفتى. فتقسمه الى قمسين. أحدهما. وهو المظلم. هو القريب من الرجل الإسرائيلي .

ولا يتخلى موقف « ماهر راضي « عن أسلوبه المحدد لإضاءة شخصيات الفيلم الرئيسية. حتى عند التصوير في المشاهد الخارجية في ضوء النهار. فيتم التصرف بطريقة مهنية للمحافظة على المسحة اللونية الصفراء الضاربة للحمرة على وجه الإسرائيلي. وعلى اتجاه الضوء الرئيسي بالنسبة له من أسفل. مع زيادة نصوعه. بما يحقق الاحساس بالرهبة الداعية للحذر. وهو الأمر الذي يظهر بوضوح في مشهد صراع الأب المصري مع الرجل الإسرائيلي على الشاطئ .

-١١-

وإذا كان المحور الأساسي لحوار الأفكار في فيلم « الشرف « هو التعبير عن الانتقال بين الأزمنة الحياتية الحقيقية لشخصيات الفيلم (الحاضر - الماضي - الحاضر مرة أخرى). فإن الرؤية العامة

للصورة في الفيلم تستند إلى موقفين يتصلان بالحالة المعنوية لشخصات الفيلم. إحداهما ينتسب إلى حالة المجتمع المصري كله في فترة زمنية معينة هي التي تدور فيها احداث الفيلم. والآخر يتصل بشخصيات الفيلم على نحو خاص . فالموقف الأول يتمثل في حالة الإحباط التي أصابت المصريين كإفراز طبيعي من نتائج الهزيمة العسكرية في عام ١٩٦٧. والموقف الآخر يتمثل في العلاقات العاطفية والظروف الاجتماعية للشخصيات الفيلمية ذاتها. وهي أيضاً ذات طابع مأساوي صرف. خاصة أن دراما الفيلم ذاتها تنتهي نهاية مأساوية قاسية .

واستناداً الى ما سبق فإن الشكل الإضائي العام للفيلم يعتمد على استخدام أسلوب طبقة الإضاءة المنخفضة. من خلال جملة ضوئية تعبر عن الطابع المأساوي. تستخدم فيها مصادر ضوئية خلفية وجانبية. من شأنها أن تزيد من مساحة الظلال. وهي مساحة تتزايد مع إمعان التقدم في السرد الفيلمي . ومن داخل طبقة الإضاءة المنخفضة يبرز لونان يتبادلان التأثير في القيمة النفسية للصورة في هذا الفيلم. أحدهما الضوء الأزرق الذي يعبر عن الإحباط والهزيمة من جهة. والآخر هو الضوء الأصفر. الذي يميل

« ماهر راضي « لاستخدامه تعبيراً عن الخيانة من جهة أخرى . والخيانة المقصودة هنا هي الخيانة الزوجية . وإذا كان من شأن طبقة الاضاءة المنخفضة أن تحتوي على أعلى نسبة من التباين بين الضوء والظلال (الظلام). فتعبر عن الطابع المأساوي لأحداث الفيلم. فإن فنان

الصورة السينمائية يؤكد على أسلوب التباين بطريقة أخرى، حيث ينتهي الفيلم من ناحية القياسات الضوئية الصرف بأعلى درجة من شدة الاضاءة . وذلك من خلال الحريق المشتعل داخل المندرة الخشبية في نهاية الأحداث، حيث تتصاعد ألسنة اللهب بألوانها الصفراء والصفراء الضاربة للحمرة (البرتقالية) .

ومن جهة أخرى فإن الفيلم لا يخلو من مشهد يميل إلى طبقة الإضاءة العالية، يعد استثناءً يؤكد الجو العام للضاءة في الفيلم الذي يميل الى الطبقة المنخفضة، ففي المشهد الذي يقدم ذكريات الفتاة البريئة مع حبيبها الشاب، ويدور في مساحة مكسوة بالزراعات، ، في حالة من السعادة والمرح البريئتين، يتم التصوير في طبقة إضاءة عالية، حيث يتم فيها قياس التعريض الضوئي للتصوير في مناطق الظلال، مع استخدام زاوية لسقوط ضوء الشمس من الخلف (عكس اتجاه زاوية التصوير)، والعمل على رفع درجة النعومة في الصورة لإضفاء الطابع الرومانسي عليها، وذلك بوسيلتين بصريتين، إحداهما الاستخدام المباشر للمرشح الضوئي المعروف باسم « مرشح التنعيم »، والأخرى هي استخدام عدسة تصوير سينمائي مقربة (طويلة البعد البؤري / مقاس ٢٥٠ مم) لتؤكد على النعومة مع ضغط المنظور، فضلاً عن خروج الموضوعات الموجودة في مقدمة الصورة (مزروعات) عن منطقة التحديد البؤري (كادر فلو) .

وإذا كان اللون الأزرق في الإضاءة يعبر بصفة أساسية عن فكرة الإحباط العام، فإنه يعبر أيضاً

عن الإحباط الشخصي الخاص، وعلى نحو أكثر تحديداً عن مشاعر الإحباط لدى الفتاة الجميلة المتعلمة التي تضطرها ظروف التهجير أن تتخلى عن السعادة في حبها، لتتزوج من قصاب غليظ المشاعر (جزار) يكبرها في السن أيضاً، الذي لا يرى فيها سوى الأنثى الفاتنة، باعتبارها مجرد وعاء للجنس، لا عواطف أو احساسات. وفي المقابل فإن « ماهر راضي » يستخدم اللون الأصفر للضوء باعتباره « لازمة مرئية Leitmotif «(٥٣) لوقائع الخيانة الزوجية في الفيلم، سواء كانت خيانة الزوجة لزوجها أو الزوج لزوجته، وهكذا، ولكنه يرتفع باستخدام اللون الاصفر، عند اختلاطه بالأحمر، في ألسنة اللهب، تعبيراً عن نهاية مأساوية تلتهم الجميع، في ظهور لهذا الضوء الناتج عن النيران إلى أقصى شدة ضوئية في أعلى طبقة للإضاءة الليلية في الفيلم، حيث تصبح طبقة الاضاءة العالية هنا إشارة للفناء، على عكس المردود النفسي المعتاد من طبقة الإضاءة العالية، ولعل المقصود منها الإيحاء بالجحيم مصيراً لمثل هؤلاء البشر .

-١٢-

واستناداً إلى الاعتبارات ذات الطابع الأخلاقي التي تفرض ذاتها على حوار الأفكار بشأن فيلم « كلام الليل »، وفي نفس الوقت استناداً إلى المقدمة الفكرية التي تمهد لفكر الضوء الخاص بهذا الفيلم، والتي تتخذ من « التأثيرية « في الفن التشكيلي موضوعاً لها، فإن الرؤية العامة للصورة في الفيلم تتجه نحو التركيز على التصرفات الضوئية في المشاهد ذات الطابع الجنسي،

سواء كانت تتصل بالشخصية الرئيسية منفردة، وهي المشاهد الخاصة بإعداد أفلام الفيديو التي تصورها في أوضاع الإغراء الجنسي كنوع من الدعاية الذاتية، بوصفها « موديلاً جنسياً » تغري به فرائسها من كبار رجال الأعمال وكبار رجال السلطة وذوي الثراء والنفوذ بصفة عامة، أوكانت هذه المشاهد تتصل بممارسة العلاقات الجنسية بين الغانية وفرائسها .

ولتحقيق هذا الاتجاه ذي النزعة الأخلاقية التقليدية، يتعامل « ماهر راضي » مع الصورة من خلال أكثر من وسيلة فنية، حيث يتم إضعاف حدة الصورة ودرجة وضوحها من خلال استخدام مرشحات لتنعيم الصورة ذات درجة عالية، لضمان اختلاط الفواصل بين المساحات وإذابة الخطوط التي تحددها، خاصة تلك الخطوط التي تفصل بين المساحات اللونية المختلفة، وهو الأسلوب المرئي الذي يكون أقرب ما يمكن من اسلوب الاتجاه التاثيري في لوحات الفن التشكيلي كما أن المزج بين الألوان في تصوير المشاهد ذات الطابع الجنسي يمكن الحصول عليه أيضاً باستخدام مرشح التنعيم . وفي أغلب هذه المشاهد يكون مقبولاً من المتلقي مثل هذا التاثير التنعيمي، لأن أغلب هذه المشاهد تتم مطالعة محتوياتها من خلف مرآة شفافة ضخمة تتيح لمن يقف أمامها في الظلام (أو الضوء الخافت) أن يشاهد ما يحدث خلفها (في الجهة المقابلة) مع وجود قدر مناسب من الضوء في هذه الجهة .

ولضمان الحصول على تأثير جذاب للعين، على الرغم من كل هذه المؤثرات التنعيمية، فإن

الاضاءة تتم من خلال تجاور لونين مكملين لبعضهما. وهما الأزرق والأصفر (أو الأصفر الضارب الى الحمرة) . وفي كل الحالات يتم استخدام مصادر الضوء. التي تضئ الجسم الأنثوي بزاوية سقوط جانبية خلفية. تسمح باظهار الخطوط الخارجية للجسم مع عدم إظهار تفاصيل مفاتنه. حيث تساعد المفروشات داكنة اللون على اخفاء هذه التفاصيل في طبقة الاضاءة .

ولكن الأمر الذي لم يشر إليه « ماهر راضي « في وصفه للرؤية العامة للصورة في فيلم « كلام الليل « انه فيما عدا المشاهد ذات الطابع الجنسي ومشهد لعب الورق على المائدة الخضراء في مسكن الغانية. ومشهد مطاردتها ليلاً بغرض قتلها. فإن أغلب مشاهد الفيلم الداخلية والخارجية. والنهارية والليلية ترفل في طبقة إضاءة عالية. بما في ذلك المشاهد التي تدور بين أمين الشرطة « بسطاوي « و « أمينة « مدبرة المنزل (وهي بمثابة قوادة أيضاً) وهي ذات طابع جنسي خاص مختلف. يدور أحدهما وجسد الشرطي الشاب تحت التدليك. والآخر وهو يستحم عارياً في حمام مسكن الغانية. ذلك أن مدلول الجنس في هذه المشاهد يختلف إلى حد ملحوظ عن مدلوله في مشاهد إغواء الغانية وعلاقاتها المأجورة أو مدفوعة الثمن .

-١٣-

وفي فيلم « مذكرات مراهقة « يتجه « ماهر راضي « الى تكوين رؤيته العامة للصورة فيه

من خلال البحث عن التحقيق البصري لأحلام الفتيات الرومانسية ذات الطابع الوردي المبهج، مع ضمان تقديم الجانب المقابل من وقائع الحياة الصادمة، سواء من خلال التعبير عن مشاهد الاغتصاب الجنسي، أو مشاهد الحفلات الصاخبة التي تكسر رومانسية الأحلام الوردية ذاتها . لذلك يتجه مدير التصوير إلى استخدام طبقة الاضاءة العالية في تصوير حياة الفتاة الواقعية وهي تعيش في أحلامها الرومانسية، أي أن طبقة الاضاءة العالية توحد بين الحالتين، باعتبار أن هناك تواصلاً بينهما ؛ فعند غير قليل من المراهقين تكون الحياة والأحلام امتداداً لكل منهما مع الآخر، حتى أن الفواصل بينهما يمكن أن تتلاشى . ويتم تأكيد هذا الاتجاه نحو طبقة الاضاءة العالية باستخدام

« ماهر راضي « لفكرة تدرجات اللون الأحادي في تصميم المنظر (الديكور) من خلال لون واحد ومشتقاته الناتجة عن اختلاف درجات التشبع، وهو الأمر الذي يتكرر في مكملات المنظر (الأكسسوار) وملابس الممثلين، وهو ما يمكن ان نلاحظه بوضوح تام في المشاهد التي تجري أحداثها في حجرة نوم الفتاة . وتتضمن أجزاء الفيلم الأولى حالات من التعبير عن بهجة الفتاة وسعادتها، فتتميز بطبقة الاضاءة العالية والألوان ذات الطابع المبهج (الوردي - درجات البني الفاتح / البيج .. الخ) مع مرشحات التنعيم . وتبدأ الإضاءة في الاتجاه الى زيادة نسبة الظلال، مع التدرج نحو الالوان الغامقة، برفع درجة اختلاط الألوان باللون الأسود، وذلك بدءاً من رؤية

الفتاة لشريط الفيديو الذي يسبب لها إزعاجاً شديداً، فضلاً عن الحرج والرهبة معاً . وفي مشاهد الاغتصاب الجنسي يسود اللون الازرق. فالعلاقة الجنسية تتم من جانب واحد. فضلاً عن استخدام نفس اللون للتعبير عن أجواء المسوخ الليلية في حفلات المراهقين الصاخبة. أما مناطق المجون داخل هذه الحفلات. فإن مدير التصوير يختصها باللون البنفسجي الذي يغلب عليه الأزرق ذاته (فهو خليط من الأحمر والازرق) .

-١٤-

وعن الرؤية العامة للصورة في فيلم « العاشقان «. يشير « ماهر راضي « إلى الأسلوب المعتاد في التعبير المرئي عن علاقات الحب. حيث تتسم هذه العلاقات بمزيج من العواطف الجارفة الصادقة وحالات الصفاء الروحي والنفسي بين أطرافها. وهو ما يتم التعبير عنه عادة من خلال طبقة الإضاءة العالية. بما تختص به من زيادة في المساحات البيضاء وانخفاض نسبة التباين ونعومة عامة في الصورة . ولكن « ماهر راضي « يرى أن رومانسية الحب بين أصحاب عقد الخمسينيات من العمر تختلف عن نظيرتها لدى شباب العشرينيات. وهو الأمر الذي يقتضي اختلاف أسلوب التعبير المرئي عنها ضوئياً بصفة عامة . وفي هذا الشأن يتخذ « ماهر راضي « قراراً جريئاً في تصميم الاضاءة للتعبير عن المشاهد الرومانسية. وهو استخدام طبقة الاضاءة المنخفضة. التي تزداد فيها المساحات المظلمة (السوداء) في الصورة. فالباقي من زمن العواطف في

التاريخ الرومانسي لكبار السن ليس كثيراً. ولكن يأتي التعبير عن الجانب الرومانسي ذاته من خلال أكثر من وسيلة. في مقدمتها استخدام مرشح تنعيم الصورة. ومن شأنه تخفيف حدة الشعور بالمساحات السوداء في الصورة. واستخدام عدسة تصوير مقربة (ذات بعد بؤري طويل) تساعد على الإحساس بالنعومة بسبب إضغام صور الموضوعات الخارجة عن منطقة التحديد البؤري ذات الوضوح. والتي تكون مقصورة على صورة الحبيبين عادة , بالإضافة إلى ذلك يتم تزويد الصورة بمصادر إضاءة مرئية في داخل اطار الصورة ذاتها. وهي مصادر من شأنها الايحاء بالجو الحالم مثل الشموع. ومثل شبكات الاضاءة التي توجد في خلفية المنظر .

ومن جهة اخرى فإن أسلوب السرد الفيلمي في فيلم « العاشقان « يعتمد في جزء كبير منه على المشاهد الحوارية. وهي المشاهد التي يقدمها فنان الفيلم من خلال لقطات المنظر الكبير (اللقطات المكبرة c.u) لوجوه الشخصيات لذلك فإن جانباً كبيراً من الرؤية العامة للصورة يعتمد على الاهتمام بلقطات الوجوه هذه من حيث الإضاءة والتكوين واللون .. إلخ. مع بساطة التناول بشكل عام. خاصة عدم المبالغة في التأثيرات الضوئية .

مصاد الفصل الثاني / الباب الثاني

١-ماهر راضي : فكر الضوء (دمشق : المؤسسة العامة للسينما / وزارة الثقافة ، ٢٠٠٨) .

٢-المرجع السابق . ص ٧ .

٣- المرجع السابق . ص ٨ .

٤- المرجع السابق . ص ٩ .

٥- المرجع السابق . ص ١٠-١١ .

٦- المرجع السابق . ص ١٢ .

٧- المرجع السابق . ص ١٣ .

٨- المرجع السابق . ص ١٦ .

٩- المرجع السابق . ص ٧ .

١٠- المرجع السابق . ص ١٨ .

١١- المرجع السابق . ص ١٢١ .

١٢- المرجع السابق . ص ١٢٢ .

١٣- المرجع السابق . ص ٣٦ .

١٤- نهاد صليحة : المدارس المسرحية المعاصرة (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب .

١٩٨٢، ص ٧٤ ، ٧٨ ، ٨٠

١٥- جيروم ستولنيتز : المرجع السابق . ص ٢٢٧

١٦- المرجع السابق . ص ٣٦٨

١٧- المرجع السابق . ص ٣٦٢

١٨- نبيل صادق د.: كروتشة الفيلسوف والناقد الجمالي . بحث منشور، مجلة الفن المعاصر (القاهرة : أكاديمية الفنون . المجلد الثاني . العدد ٢ سنة ١٩٨٠) ص ٢٠٣

١٩- هربرت ريد : المرجع السابق . ص ١٦٩

٢٠-هنري آجل : علم جمال السينما، ترجمة إبراهيم العريس (بيروت : دار الطليعة، ١٩٨٠) ص ١١ .

٢١- ناجي فوزي، د : النقد المصري للعناصر المرئية في الفيلم السينمائي، المرجع السابق، ص ص ١٠١-١٠٧

٢٢- ج دادلي أندرو : نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة : جرجس فؤاد الرشيدي (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧) ص ٩٣

٢٣- زكريا ابراهيم . د . : المرجع السابق، ص ٥٠

٢٤- ماهر راضي : فكر الضوء، المرجع السابق، ص ٢٥١

٢٥- الموضع نفسه .

٢٦- المرجع السابق، ص ص ٢٥١- ٢٥٢ .

٢٧- المرجع السابق . ص ٦٤ .

٢٨- المرجع السابق . ص ٦٦ .

٢٩- المرجع السابق . ص ص ٦٤-٦٧ .

٣٠- Katz, Ephraim : the International Film Encyclopedia, London, Macmillan, ١٩٨٤, ٤١٨.p

٣١- ماهر راضي : فكر الضوء، المرجع السابق . ص ١٥٨ .

٣٢- المرجع السابق . ص ١٥٩ .

٣٣- المرجع السابق . ص ١٦١ .

٣٤- المرجع السابق . ص ١٩٣ .

٣٥- الموضع نفسه .

٣٦- المرجع السابق . ص ٢٠٧ .

٣٧- المرجع السابق . ص ٢٥٣ .

٣٨- المرجع السابق . ص ١٦٢ .

٣٩- المرجع السابق . ص ٢٠ .

٤٠- المرجع السابق . ص ٩٠ .

٤١- المرجع السابق . ص ١٩٤ .

٤٢- ناجي فوزي . د.: سينما الشيطان (القاهرة : مكتبة الشروق الدولية . ٢٠١٠) ص ١٢٧ .

٤٣- الموضع نفسه .

٤٤- المرجع السابق . ص١١١ .

٤٥- ماهر راضي : فكر الضوء. المرجع السابق . ص ٩٠ .

٤٦- المرجع السابق. ص ١٦٤ .

٤٧- المرجع السابق . ص ٢٥٤ .

٤٨- سيرجي م ايزنشتاين : مذكرات مخرج سينمائي . ترجمة : انور المشري (القاهرة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر . ١٩٦٣) ص ٢٠٢ .

٤٩- ماهر راضي : فكر الضوء المرجع السابق . ص ١٢٦ .

٥٠- المرجع السابق . ص ١٤٠ .

٥١- المرجع السابق . ص ٢٠٠ .

٥٢- المرجع السابق . ص ٢٠٨ .

٥٣- ناجي فوزي . د : النقد المصري للعناصر المرئية في الفيلم السينمائي المرجع السابق . ص ص ٦٧-٦٩ .

ختام الدراسة

الباحث في موقف الفنان السينمائي « ماهر راضي « من كل من فن الضوء وفكره في الفيلم السينمائي، يستطيع ان يلاحظ أن هذا الفنان لا يفتأ أن يؤكد على صعوبة السعي الجاد في فن الاضاءة السينمائية من جهة، ومن جهة اخرى فإن هذا البحث ذاته يوصلنا إلى عدد من النتائج اللافتة للانتباه والجديرة بالتأمل .

- **صعوبة السعي الجاد في فن الاضاءة السينمائية**

يذكر « ماهر راضي « أنه كم كانت الرحلة صعبة، وهو يغوص في أوراقه الخاصة، التي تحمل تاريخ خبراته العملية في فن الضوء السينمائي، بما تحمله من أفكار وتأملات.

وهو يعزي هذه الصعوبة تحديداً إلى فكرة مزدوجة عن التلاحم بين « الجدية « و « الالتزام « اللتين يتصف بهما الفنان، الذي يجد ذاته مهموماً بفنه ومجتمعه معاً، فمن ثم يكون مهموماً بأن لا يحيد عن رسالة الفن في الحياة، وهي تحقيق متعة المتلقي، والإضافة إلى معارفه العامة في نفس الوقت، فضلاً عن مسئولية الفنان الواعي تجاه الغير، وهي نقل خبراته وخلاصة تجاربه لأجيال لاحقة تسعى على نفس الدرب الذي يسلكه الفنان القدير، صاحب الخبرات والتجارب .



كما تكمن الصعوبة في أمرين آخرين لا يقلان في أهميتهما وتأثيرهما أيضاً في تاريخ الفنان ذاته. وهما القدرة على اختيار ما يراه الفنان صالحاً من أعمال فنية ليشارك في صنعها والاعتذار عن ما عداها . والقدرة على الابداع. بما يعنيه ذلك من معاناة في البحث عن الأشكال الفنية المناسبة لصياغة الأفكار والأحاسيس التي يرغب في توصيل رسالة العمل الفني من خلالها . وكل ذلك يتطلب من الفنان أن يتحلى بارادة قوية وتصميم على تجسيد خياله الفني إلى وقائع محسوسة. تتمثل بالنسبة لمدير التصوير السينمائي في الصورة السينمائية. كما تنطبع متوالية على شاشة العرض السينمائي .

• نتائج لافتة للانتباه جديرة بالتأمل

في كل الحالات. فإن لنا أن نلاحظ عدداً من المسائل التي يمكن الخروج بها نتيجة للسياحة البصرية في أفلام « ماهر راضي « التمثيلية (الروائية). والتأملات الذهنية في انتاجه البحثي :

- أولاً : إن أغلب افلام « ماهر راضي « تنتمي إلى تكرار تعاونه الفني مع عدد محدود من المخرجين السينمائيين. ذلك أن أحد عشر فيلماً . من أفلامه الروائية الطويلة التسعة عشر. تنتمي الى ثلاثة مخرجين فقط وهم : محمد راضي (صانع النجوم- الجحيم- الهروب من

الخانكة- الإنس والجن - موعد مع الرئيس) . منير راضي (ايام الغضب - زيارة السيد الرئيس - فيلم هندي). إيناس الدغيدي (دانتيلا- كلام الليل - مذكرات مراهقة). وتنتمي الأفلام الثمانية الأخرى إلى ثمانية مخرجين مختلفين .

- ثانياً : إن الغالبية العظمى من الأفلام الروائية الطويلة . التي شارك « ماهر راضي « في صنعها تتطلبت موضوعاتها منه أن يعمل في حدود طبقة الاضاءة المنخفضة. باعتبارها الأسلوب الضوئي المناسب للتعبير عن هذه الأفلام. ولم يخرج عن هذه الطبقة المنخفضة إلا في الأفلام ذات الطابع الفكاهي. أو ذات الطابع الخفيف غير المثقل بالاتجاهات المأساوية أو النزعات الميلودرامية. مثل افلام : صانع النجوم - الافوكاتو- زيارة السيد الرئيس - دانتيلا - فيلم هندي .
- ثالثاً : إن التدقيق في المتابعة البصرية لأفلام « ماهر راضي « التمثيلية (الروائية) يكشف عن كثافة لقطات المنظر الكبير C.U للوجوه الإنسانية في هذه الأفلام. خاصة لقطات المنظر الكبير الثنائية .

وهي فضلاً عن ثراء تنوعها الضوئي. فهي ذات تكوينات تشكيلية متنوعة ايضاً. سواء في وصف محتوياتها او ترتيب هذه المحتويات داخل إطار الصورة: بما يترتب على ذلك من ضرورة التنوع في الرسم بالضوء في مثل هذه اللقطات. ليس لمجرد مقتضى تنوع المواقف الدرامية

ذاتها فحسب، بل أيضاً بسبب تنوع تكويناتها التشكيلية .

- رابعاً : ينظم « ماهر راضي » إلى زمرة الفنانين السينمائيين المصريين « الاصلاء»، الذين يساهمون بالانتاج (فناً وتمويلاً) في تاريخ السينما المصرية . فهو من خلال العمل في سبعة عشر فيلماً، مديراً للتصوير السينمائي، يساهم بانتاج فيلمين روائيين طويلين آخرين، في أقل من خمس سنوات (١٩٨٩- ١٩٩٣) وهو يدير تصويرهما (أيام الغضب - زيارة السيد الرئيس) .

وفي كل الأحوال فإننا نستعيد ما ذكرناه في التقديم لهذه الدراسة عن الفنان « ماهر راضي»، من أنه فنان يتخذ من انتاجه في فن الصورة السينمائية حقلاً لبحثه العلمي في فكر الضوء السينمائي، ليصبح البحث في فكره هذا ابحاراً في فنه في نفس الوقت .

ناجي فوزي



الفصل التوثيقي

الملحق الاول
السيرة الذاتية

* أستاذ دكتور / ماهر عبد الحليم السيد راضي

- أستاذ الإضاءة والتصوير السينمائي بالأكاديمية الدولية للهندسة وعلوم الاعلام .
- عمل أستاذ الإضاءة والتصوير السينمائي بأكاديمية الفنون بالمعهد العالي للسينما

* الشهادات :

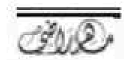
- بكالوريوس المعهد العالي للسينما قسم التصوير عام ١٩٦٧ .
- ماجستير في التصوير السينمائي ١٩٨٣/٣/٢٩ .
- دكتوراه في فلسفة الفنون السينمائية ١٩٨٧/٧/٢٩ .

* الجوائز الحاصل عليها والتكريمات والأنشطة المهنية والمعرفية :

١- جائزة الشيخ زايد للكتاب في الفنون عن كتاب « فكر الضوء» عام ٢٠٠٩ .

٢- جائزة الدولة التشجيعية فرع التصوير السينمائي عام ١٩٩٠.

٣- جائزة التصوير الأولى في مسابقة الافلام الروائية الطويلة التي تقيمها وزارة الثقافة للأفلام المصرية لأحسن تصوير سينمائي لعام ١٩٨١ عن فيلم « الجحيم «



٤- جائزة أحسن تصوير من جمعية الفيلم عن فيلم « الهروب من الخانكة « عام ١٩٨٧.

٥- جائزة أحسن تصوير من مهرجان الاسكندرية عن فيلم « ايام الغضب « عام ١٩٨٩.

٦- جائزة التصوير الأولى في مسابقة وزارة الثقافة المهرجان القومي الثالث للافلام الروائية لعام ١٩٩٣ عن فيلم « الرقص مع الشيطان « .

٧- جائزة جمعية فن السينما أحسن تصوير عن فيلم « الرقص مع الشيطان « ١٩٩٤/٣/٢٥

٨- جائزة أحسن تصوير من مهرجان الأسكندرية عن فيلم « دانتيلا « عام ١٩٩٧ .

٩- جائزة جمعية فن السينما عنأحسن تصوير عن فيلم « الشرف « ٢٠٠١/٣/٢٧ .

١٠- جائزة التصوير الأولى في مسابقة وزارة الثقافة المهرجان القومي الثامن للسينما المصرية عن فيلم « مذكرات مراهقة « عام ٢٠٠٢ .

١١- تكريم مهرجان دمشق السينمائي الدولي السادس عشر على ما قدم من ابداع فني وعلمي في مجال التصوير السينمائي ٢٠٠٨/١١/١١ .

١٢- تكريم المجلس الأعلى للثقافة (مصر) في إبريل ٢٠٠٩ بمناسبة حصوله على جائزة الشيخ زايد للكتاب في الفنون عن كتاب فكر الضوء (٢٠٠٩) .

١٣- عمل كمراسل حربي بالقوات المسلحة، حيث حصل على أول فرقة للمراسلين الحربيين.

وعمل على جبهة القتال، حيث قام بتغطية المعارك في الفترة من ٦٨ حتى انتصار أكتوبر ١٩٧٣

١٤- أسس جمعية معامل الألوان عام ١٩٨٦، وهي جمعية اجتماعية ثقافية تهدف لنشر الوعي الثقافي للتصوير بجميع فروعه وإقامة المحاضرات والندوات والمطبوعات وتدريب العاملين ورعايتهم وتنظيم حركة العمل بينهم وتمثيلهم أمام الجهات الرسمية .

١٥- أسس معرض فوتو ايجيبت عام ١٩٩٧ ويتولى رئاسته والذي يعتبر أول معرض دولي للتصوير في الشرق الأوسط، ويقوم بعرض أحدث معدات وأجهزة التصوير الحديثة في مجال التكنولوجيا الرقمية وأحدث التقنيات السميعة والبصرية في مجال الانتاج الاعلامي والكاميرات وأجهزة الاضاءة وتجهيز الاستوديوهات ومعامل التحميض والطبع الملونة، فهو متخصص للمحترفين في قطاع التصوير والاتصالات والاعلام والمستعملين لوسائل الاعلام البصرية والسمعية، ولكل دورة من دورات المعرض أهدافها المهنية والمعرفية.

١٦- شارك في الحلقة الدراسية الدولية ببلجيكا والتي اشرفت عليها شركة أجفا حول

التطور التكنولوجي للأفلام الحساسة وتكنولوجيا السينما عام ١٩٩٢.

١٧- عضو لجنة المهرجانات السينمائية التابعة لوزارة الثقافة عام ١٩٩٧ .

١٨- عضو لجنة تطوير الجودة وتحديث الأستوديوهات وملحقاتها بشركة مصر للاستوديوهات والانتاج السينمائي عام ١٩٩٧ .

الملحق الثانى

قائمة الأعمال

١- مديرتصوير الأفلام الروائة الطويلة

٢- مدير تصوير الأفلام التسجيلية والقصيرة

٣- مصور الأفلام الروائية الطويلة

٤- مدير الاضاءة المسرحية

٥- مدير تصوير الأفلام السينمائية للتلفزيون

٦- الانتاج السينمائي

* نظراً لاختلاف تاريخ عرض بعض الأعمال الفنية للفنان « ماهر راضي « عن تاريخ تنفيذها. رأينا أن نقدم بياناً بتاريخ تنفيذ هذه الأعمال بالترتيب (المؤلف) .



تاريخ تنفيذ الأعمال الفنية

م	التاريخ	العمل الفني	المساهمة الفنية
١	١٩٧١	صورتي الجديدة	مدير التصوير - المصور
٢	١٩٧٢	هل تعرفين معنى الحب ؟	المصور
٣	١٩٧٣	الأبرياء	المصور
٤	١٩٧٣	أنا وابنتي والحب	المصور
٥	١٩٧٤	أبناء الصمت	المصور
٦	١٩٧٥	الحادثة	مدير التصوير
٧	١٩٧٥	أ. ب. ت (ت-ق)	مدير التصوير- المصور
٨	١٩٧٥	السندوتش (ت -ق)	مدير التصوير- المصور
٩	١٩٧٦	سأكتب إسمك على الرمال	المصور
١٠	١٩٧٦	صانع النجوم	مدير التصوير - المصور



١١	١٩٧٨	وراء الشمس	المصور
١٢	١٩٨٠	الجحيم	مدير التصوير - المصور
١٣	نفسه	إدفو (ت- ق)	مدير التصوير
١٤	نفسه	الدندراوية (٠ ت-ق)	مدير التصوير
١٥	١٩٨١	الدرب الأحمر	مدير التصوير - المصور
١٦	نفسه	عشش الترجمان (ت-ق)	مدير التصوير
١٧	١٩٨٢	الأفوكاتو	مدير التصوير - المصور
١٨	نفسه	بحار العطش	مدير التصوير
١٩	نفسه	الكرسي الذهبي (ت.ق)	مدير التصوير
٢٠	نفسه	ما قبل الاهرامات (ت.ق)	مدير التصوير
٢١	١٩٨٣	مراكب الشمس (ت.ق)	مدير التصوير
٢٢	١٩٨٥	الهروب من الخانكة	مدير التصوير
٢٣	نفسه	الإنس والجن	مدير التصوير
٢٤	نفسه	الطوفان	مدير التصوير
٢٥	١٩٨٩	أيام لغضب	مدير التصوير

٢٦	١٩٩٠	موعد مع الرئيس	مدير التصوير
٢٧	١٩٩٢	الرقص مع الشيطان	مدير التصوير
٢٨	١٩٩٣	زيارة السيد الرئيس	مدير التصوير
٢٩	١٩٩٤	محاكمة كاهن (مسرحية)	مدير الاضاءة
٣٠	١٩٩٧	دانتيلا	مدير التصوير
٣١	١٩٩٨	فتاة من اسرائيل	مدير التصوير
٣٢	نفسه	كلام الليل	مدير التصوير
٣٣	١٩٩٩	الشرف	مدير التصوير
٣٤	نفسه	العاشقان	مدير التصوير
٣٥	٢٠٠١	مذكرات مراهقة	مدير التصوير
٣٦	٢٠٠٣	فيلم هندي	مدير التصوير

أولاً : مدير تصوير الأفلام الروائية الطويلة

١ـ صانع النجوم **١٩٧٦ – الوان**

الإنتاج : راندا فيلم - مصر

الإخراج : محمد راضي

القصة : مجيد طوبيا

السيناريو : مجيد طوبيا

الحوار : مجيد طوبيا

المونتاج : أحمد متولي

المناظر : نهاد بهجت

المصور : ماهر راضي

٢ـ الجحيم **١٩٨٠ – ألوان**

الإنتاج : اميل لبيب - مصر

الإخراج : محمد راضي

القصة :	عن الفيلم الأمريكي « ساعي البريد يدق الجرس مرتين «
السيناريو :	سيف الدين شوكت
الحوار :	سيف الدين شوكت
المونتاج :	احمد متولي
المناظر :	مختار عبد الجواد
المصور :	ماهر راضي

٣ـ الأفوكاتو	**١٩٨٤ – الوان**
الإنتاج	رأفت الميهي - مصر
الإخراج :	رأفت الميهي
القصة :	رأفت الميهي
السيناريو :	رأفت الميهي
الحوار :	رأفت الميهي
المونتاج :	سعيد الشيخ
المناظر :	نهاد بهجت

المصور : ماهر راضي

٤ الدرب الأحمر ١٩٨٥ – ألوان

الإنتاج جمال التابعي - مصر

الإخراج : عبد الفتاح مدبولي

القصة : منى حجازي

السيناريو : عبد الفتاح مدبولي . إبراهيم الورداني

الحوار : عبد الفتاح مدبولي . إبراهيم الورداني

المونتاج : حسين عفيفي

المناظر : د. صلاح زكي

المصور : ماهر راضي

٥ـ الهروب من الخانكة ١٩٨٧ـ ألوان

الإنتاج : أفلام ماجدة الخطيب - مصر

الإخراج : محمد راضي

القصة : أحمد الخطيب

السيناريو : أحمد الخطيب

الحوار : أحمد الخطيب

المونتاج : أحمد متولي

المناظر : عبلة زرد

المصور : مجدي راضي

٦ـ الإنس والجن ١٩٨٥ – ألوان

الإنتاج : العالمية للتليفزيون والسينما، محمد راضي - مصر

الإخراج : محمد راضي

القصة : محمد عثمان

السيناريو : محمد عثمان

الحوار : محمد عثمان

المونتاج : أحمد متولي

المناظر : عبلة زرد

المصور : برهان حماد

٧ـ الطوفان **١٩٨٥ـ ألوان**

الإنتاج : فتفيلم - مصر

الإخراج : بشير الديك

القصة : بشير الديك

السيناريو: بشير الديك

الحوار : بشير الديك

المونتاج : محمد الطباخ

المناظر : أنسي أبو سيف

المصور : مجدي راضي

٨ـ أيام الغضب **١٩٨٩ – ألوان**

الإنتاج : راضي كلر للانتاج والتوزيع السينمائي - مصر

الإخراج : منير راضي

القصة : بشير الديك

السيناريو : بشير الديك

الحوار : بشير الديك

المونتاج : أحمد متولي

المناظر : صلاح مرعي - عادل المغربي

المصور : مجدي راضي

٩ـ موعد مع الرئيس **١٩٩٠ – ألوان**

الإنتاج : سفنكس فيلم (د. عادل حسني) - مصر

الإخراج : محمد راضي

القصة : أحمد الخطيب

السيناريو : أحمد الخطيب

الحوار : أحمد الخطيب

المونتاج : أحمد متولي

المناظر : محمد حسين مجاهد

المصور : مجدي راضي

١٠ـ الرقص مع الشيطان ١٩٩٣ـ ألوان

الإنتاج : علاء محجوب ماركت - مصر

الإخراج : علاء محجوب

القصة : محمد خليل الزهار

السيناريو : محمد خليل الزهار

الحوار : محمد خليل الزهار

المونتاج : عادل منير

المناظر : محمود محسن

المصور : مجدي راضي

١١ـ زيارة السيد الرئيس ١٩٩٤ـ ألوان

الإنتاج : راضي كلر (ماهر راضي) -مصر

الإخراج : منير راضي

القصة : يوسف القعيد

السيناريو : بشير الديك - احمد متولي

الحوار : بشير الديك

المونتاج : أحمد متولي

المناظر : خليل محمد خليل

المصور : مجدي راضي

١٢ـ دانتيلا **١٩٩٨ـ ألوان**

الإنتاج : فايف ستارز للانتاج والتوزيع - مصر

الإخراج : ايناس الدغيدي

القصة : د. هالة سرحان

السيناريو : مصطفى محرم - د. رفيق الصبان - ايناس الدغيدي

الحوار : مصطفى محرم - د. رفيق الصبان - ايناس الدغيدي

المونتاج : سلوى بكير

المناظر : عادل مغربي

المصور : مجدي راضي

١٣ـ فتاة من اسرائيل ١٩٩٩ـ ألوان

الإنتاج : محمد راضي (المجموعة المتحدة) - مصر

الإخراج : ايهاب راضي

القصة : محمد المنسي قنديل (قصة : الوداعة والرعب)

السيناريو : رفيق الصبان - فاروق عبد الخالق

الحوار : رفيق الصبان- فاروق عبد الخالق

المونتاج : طلعت فيظي - أحمد متولي

المناظر : محمود حسن

المصور : مجدي راضي

التصوير تحت الماء سعيد شيمي

١٤ـ كلام الليل ١٩٩٩ـ ألوان

الإنتاج : جمال الهواري - مصر

الإخراج : ايناس الدغيدي

القصة : جمال الغيطاني

السيناريو : بشير الديك- بسيوني عثمان

الحوار : بشير الديك - بسيوني عثمان

المونتاج : سلوى بكير

المناظر : محمود حسن

المصور : ألبير أسعد

١٥ـ الشرف **٢٠٠٠ـ ألوان**

الإنتاج : شركة شعاع - مصر

الإخراج : محمد شعبان

القصة : محمد البساطي (رواية : بيوت وراء الأشجار)

السيناريو : مصطفى محرم

الحوار : مصطفى محرم

المونتاج : سلوى بكير

المناظر : محمود حسن

المصور : ألبير أسعد

١٦ـ العاشقان ٢٠٠١ـ ألوان

الإنتاج : مدينة الإنتاج الإعلامي بالتليفزيون المصري - مصر

الإخراج : نور الشريف

القصة : كوثر هيكل

السيناريو : كوثر هيكل

الحوار : كوثر هيكل

المونتاج : أحمد متولي

المناظر : صلاح مرعي

المصور : ألبير سعد

١٧ـ مذكرات مراهقة ٢٠٠٢ – ألوان

الإنتاج : الشركةالعربية للانتاج والتوزيع -فايف ستارز للانتاج والتوزيع -مصر

الإخراج : ايناس الدغيدي

القصة : عبد الحي أديب

السيناريو : عبد الحي أديب

الحوار : عبد الحي أديب

المونتاج : معتز الكاتب

المناظر : عادل المغربي

المصور : ألبير أسعد

١٨ـ فيلم هندي ٢٠٠٣ـ ألوان

الإنتاج : جهاز السينما بمدينة الإنتاج الإعلامي - التليفزيون - مصر

الإخراج : منير راضي

القصة : هاني فوزي

السيناريو : هاني فوزي

الحوار : هاني فوزي

المونتاج : أحمد متولي

المناظر : صلاح مرعي

المصور : مجدي راضي

ثانياً : مدير التصوير الأفلام التسجيلية والقصيرة

١- صورتي الجديدة ١٩٧١- اخراج حسام علي، إنتاج : إدارة الشئون المعنوية بالقوات المسلحة .

أ.ب.ت ١٩٧٥ - إخراج ماهر السيسي إنتاج الثقافة الجماهيرية (وزارة الثقافة) .

٢- السندوتش ١٩٧٥ - إخراج : عطيات الأبنودي إنتاج إدارة الإنتاج العالمي بالهيئة العامة للسينما .

٣- إدفو : ١٩٨٠ إخراج شادي عبد السلام .

٤- الدندراوية ١٩٨٠ إخراج شادي عبد السلام .

٥- عشش الترجمان ١٩٨١ إخراج : نبيهة لطفي انتاج المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية .

٦- بحار العطش ١٩٨٢ إخراج : عطيات الأبنودي.

٧- الكرسي الذهبي ١٩٨٢ إخراج : شادي عبد السلام .

٨- ما قبل الاهرامات ١٩٨٢ إخراج : شادي عبد السلام .

٩- مراكب الشمس ١٩٨٣ إخراج : شادي عبد السلام .

ثالثاً : مصور الأفلام الروائية الطويلة

١ـ هل تعرفين معنى الحب ١٩٧٢

الانتاج التليفزيون المصري - مصر

الاخراج : محمد راضي

مدير التصوير : رمزي إبراهيم

٢ـ الأبرياء : **١٩٧٤ – ألوان**

الإنتاج : افلام الطليعة - مصر

الإخراج : محمد راضي

مدير التصوير : رمسيس مرزوق

٣ـ أنا وابنتي والحب **١٩٧٤ – ألوان**

الإنتاج : راسيين فيلم - مصر

الإخراج : محمد راضي

مدير التصوير : رمسيس مرزوق

٤ـ أبناء الصمت ١٩٧٤ – ألوان

الإنتاج : راضي فيلم - مصر

الإخراج : محمد راضي

مدير التصوير : عبد العزيز فهمي

٥ـ سأكتب إسمك على الرمال ١٩٨٠ – الوان

الإنتاج : عبد الله المصباحي - المغرب

الإخراج : عبد الله المصباحي

مدير التصوير : عبد العزيز فهمي

٦ـ وراء الشمس ١٩٧٨ – ألوان

الإنتاج : وجيه اسكندر - مصر

الإخراج : محمد راضي

مدير التصوير : عبد العزيز فهمي

رابعاً : مدير تصوير الأفلام السينمائية للتليفزيون

الحادثة ١٩٧٥

الإنتاج : التليفزيون المصري - مصر

الإخراج : اشرف رفاعي

خامساً : مدير الإضاءة المسرحية

محاكمة كاهن ١٩٩٤

المسرح : الهناجر - مصر

الإخراج : نور الشريف

سادساً : الانتاج السينمائي

١- أيام الغضب ١٩٨٩

إخراج : منير راضي

٢- زيارة السيد الرئيس ١٩٩٤

إخراج : منير راضي

الملحق الثالث

جانب من آراء النقاد المصريين

في أعمال ماهر راضي السينمائية

١ـ الجحيم ١٩٨٠

- الإجادة في تفاصيل حرفية، مثل انتقاء زوايا اللقطات وجمال الصورة والألوان . مدحت محفوظ : دليل الأفلام ١٩٨٧ (القاهرة، حقوق الطبع كحفوظة للمؤلف، الطبعة الأولى، إبريل ١٩٨٧) ص ٧٧

- إجادة التصوير مدهشة بالنسبة للأفلام المصرية، وواضحة لدرجة المراهقة أحياناً في كل زاوية، لقطة وإضاءة وألوان وفلاتر .. إلخ، وربما يؤرخ لماهر راضي بأنه أول من وظف إمكانات التصوير بالألوان بهذا الاتساع في الأفلام المصرية .

مدحت محفوظ : دليل الأفلام (سينما - تليفزيون - فيديو - ساتيلايت)، الاصدار الثاني (القاهرة، الناشر : مكتب المؤلف، ١٩٩٨) ص ٩٤

٢ـ الأفوكاتو ١٩٨٤

- يبرز أيضاً ديكور نهاد بهجت في توظيف درامي متكامل، وتصوير ماهر راضي ومونتاج سعيد الشيخ أستاذ المونتاج الكبير .

سمير فريد : الواقعية الجديدة في السينما المصرية (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

١٩٩٢) ص ٧٢ .

- كان مدير التصوير ماهر راضي صاحب بصمة هامة في هذا العمل .

أمل فوزي، مجلة صباح الخير، ٢ سبتمبر ١٩٩٩

٣ـ الهروب من الخانكة ١٩٨٧

- هذا مع تصوير المستشفى من نفس المكان وبالذات في المشاهد الليلية، حيث يخيم عليها الصمت، مع إضاءة خاصة توحي بالرهبة والخوف .

- يلجأ محمد راضي إلى اقتصاد الاضاءة في داخل غرفة الصدمات الكهربائية حيث يتم إظلام المكان كله ما عدا السرير الذي يرقد عليه المريض، هذا مع تسليط الضوء على الطبيب والمساعدين بحيث تعبر وجوههم عن القسوة وجمود الأحاسيس والمشاعر الإنسانية

- وإذا كان محمد راضي كمخرج اهتم - كما قلنا سابقاً - بعنصر الإضاءة وتوزيعها توزيعاً درامياً، فإن مهمة تنفيذ ذلك واقعة على عاتق مدير التصوير ماهر راضي، الذي يؤكد بهذا الفيلم أنه مدير تصوير ممتاز، وكما هو رأيي دائماً فإن الاختبار الحقيقي لأي مدير تصوير هو التصوير الداخلي، وبالفعل كان ماهر راضي موفقاً إلى حد بعيد في التعبير عن المضمون العام للأحداث، وذلك عن طريق استخدامه إضاءة درامية جيدة وحركة كاميرا مدروسة مع اهتمامه بإضاءة عمق الصورة واعتبارها جزءاً اساسياً من التكوين .

أحمد عبد الله، نشرة نادي السينما، العدد ٢٣، ٧ فبراير ١٩٨٧

- علماً بأن التنفيذ يشهد لمحمد راضي كمخرج جيد الصنعة ولماهر راضي كمصور يحاول ان يستفيد من المدارس التعبيرية ومن الأفلام العالمية الهامة (المواطن كين) في استخدامه للإضاءة ولزوايا الكاميرا والتكوين الدرامي داخل إطار الصورة .

خيرية البشلاوي، المساء، ١٨ اكتوبر ١٩٨٧

- وإذا كان المخرج محمد راضي قد نجح في خلق جو من الغموض يذكرنا بجو أفلام الرعب ساعدته على ذلك مهارة مدير التصوير ماهر راضي الذي استطاع أن ينقل لنا الإحساس بالغموض والمخاوف وجو الانقباض والاكتئاب في مستشفى الموتى الأحياء الذي يذكرنا بالسجون الحربية وعهد الاعتقالات بالجملة، بإظهار ذلك المستشفى كمكان مقبض ومخيف وكأنه بيت للأشباح .

إيريس نظمي، مجلة اخر ساعة، ٢١ اكتوبر ١٩٨٧

٤ـ أيام الغضب ١٩٨٩

- حقق منير راضي مستوى حرفياً مميزاً في كل مشهد، بل في كل لقطة، ذلك أنه اهتم اهتماماً ملفتاً باختيار زوايا التصوير ودرجات الإضاءة والظلال والديكور المعبر عن الأجواء النفسية، والحركة المتدفقة داخل كل كادر .



- هذا المشهد شأنه شان العديد من المشاهد الأخرى قد يبهر المتفرج في الوهلة الأولى لكنه لا يصمد للمناقشة. فمصدر الاضاءة المصطنعة. مجهولة تماماً. مثلها مثل تلك الأبخرة الغامضة التي تعبق المكان. ولا تدري لها مصدراً هي الأخرى .

كمال رمزي. الأهالي. ٢٧ سبتمبر ١٩٨٩

- المشاهد الأولى من الفيلم تبدو تأليفاً وإخراجاً وتصوير أقرب إلى عالم الكابوس

سمير فريد. الجمهورية. ١٨ سبتمبر ١٩٨٩

- مشهد اغتصاب ضياء لالهام شاهين. وبالرغم من موجة الاغتصاب السائدة هذه الايام .. لم يكن فيه إلا ما يثير كل مشاعر الاشمئزاز من هذه البشاعة. وتم الأمر في تكوينات من الظل كئيبة للتوافق مع الحدث وتبرزه كفعل حيواني قبيح .

محمد عبد النبي محمد. ملفات المركز الكاثوليكي المصري للسينما

- ومن العناصر الهامة في أيام الغضب كاميرا ماهر راضي وأسلوبه الخاص في الإضاءة التي تميل للطابع الدرامي بغض النظر عن الاهتمام بالمصدر الطبيعي للضوء.

ماجدة خير الله. الوفد. ٧ سبتمبر ١٩٨٩

- ولا يمكن أن ننسى مشهد اغتصاب ضياء للمريضة (إلهام شاهين) من خلال الإضاءة والتصوير والمكان الذي يشبه سجناً محاطاً بالأسوار العالية وهذا على سبيل المثال .



- وتميز كذلك تصوير ماهر راضي بانتقاء الزوايا المعبرة .

هشام لاشين، الأحرار، ٢٢ سبتمبر ١٩٨٩

- كما أضاف مدير التصوير ماهر راضي الكثير عن طريق المشاهد الضبابية التي أوحت بالإحساس النفسي الذي يعاني منه مرضى المستشفى، كما كان مشهد هروب نور الشريف ونجاح الموجي من المستشفى رائعاً وقد ظهرا

(سلويت) وهما يجريان وتباشير ضوء الفجر خلفهما بينما كلاب الحراسة تطاردهما .

أحمد صالح، الأخبار، ٢٦ اكتوبر ١٩٨٩

- ولا يفوتني ان أقف قليلاً عند سحر تصوير ماهر راضي ودقة توليف أحمد متولي وأغنية سيد حجاب التي انشدتها جوقة المجانين في واحد من أرق مشاهد الفيلم وأكثرها بهجة وفرحاً .

مصطفى درويش، مجلة الهلال، نوفمبر ١٩٨٩

- ويبدو من الفيلم شدة تأثر منير راضي بأسلوب محمد راضي في الإخراج، تأثر يصل إلى حد المحاكاة في بعض المفردات التي يستخدمها محمد راضي بكثرة مثل الحركة البطيئة أو التصوير في مواجهة الشمس بحيث تبدو الشخوص سلويت، ولا عجب، فالمصور في الحالين واحد وهو المصور القدير ماهر راضي، شقيق المخرج ... ومصور معظم أفلام محمد راضي، ورغم ذلك فإن التصوير لم يكن مميزاً وظل في نطاق الحدود التقليدية .

علي ابو شادي، ملفات المركز الكاثوليكي المصري للسينما

- كما استغل مدير التصوير ماهر راضي الظلال وتكسر الضوء الطبيعي القادم من الخارج من خلال الطاقات المفتوحة أعلى غرف المستشفى والمشرحة. كما استخدم الاضاءة الخافتة طوال مشاهد الفيلم وذلك للتعبير بأن الوقت عند نزلاء المستشفى لا يعني شيئاً وأن الليل والنهار يتساويان عندهم .

- بالاضافة إلى الإضاءة الدرامية الجيدة حيث قدم الفيلم لوحات تشكيلية استخدم فيها مدير التصوير البقع الضوئية، كان من أبرزها لوحة الاغتصاب .

- ومن الملاحظ جيداً تكاتف كل من المخرج ومدير التصوير على تكثيف الجهود للاهتمام بالشكل النهائي للفيلم دون المضمون الذي اعتراه بعض الثغرات والمآخذ .

حليم ذكرى ملكية، ملفات المركز الكاثوليكي المصري للسينما

- وبذل مدير التصوير ماهر راضي جهداً واضحاً وخصوصاً في المشاهد التي صورت ليلاً ... ما عدا بعض المبالغة والتكرار في مشاهد الهروب واستخدام الدخان .

رؤوف توفيق، مجلة صباح الخير، ٢٨ سبتمبر ١٩٨٩

- وقد برع كل من مهندس الديكور صلاح مرعي، ومدير الاضاءة المنتج ماهر راضي في تصوير هذا الجو القاتم بشكل غير مسبوق .



أحمد كمال، مجلة فن، بيروت ٩ فبراير ١٩٨٩

- وحتى الأدوار الصغيرة لممثلين مجهولين بما فيهم أمل ابراهيم نفسها .. كانت تأكيداً كلها لجرأة المخرج وطموحه في ركوب الصعب . لو أنه فقط سيطر على نزوات شقيقه المصور ماهر راضي الذي كان بارعاً جداً في استخدام الاضاءة لدرجة أنه كان يصور لحسابه ليقول في كل لقطة : شوفوا انا بصور إزاي ؟ وبغض النظر عما يتطلبه الفيلم نفسه .. وهي نزوات مصور جيد يمكن علاجها على أي حال في أفلام أخرى .

سامي السلاموني، مجلة الاذاعة والتليفزيون، ٩ سبتمبر ١٩٨٩

٥ـ موعد مع الرئيس ١٩٩٠

- أما المخرج محمد راضي والمصور ماهر راضي فقد استطاعا إظهار تشكيلات القوات الخاصة بصورة تؤكد قوتها وخاصة في مشاهد ارجاع إبنة النائبة المخطوفة .

ماجدة حليم، الأهرام، ٥ نوفمبر ١٩٩٠

- ولا شك ان هناك مجهوداً غير عادي بذله المخرج محمد راضي ومدير التصوير ماهر راضي في تنفيذ الفيلم وخاصة في مشاهد التلاحم بين قوات الأمن المركزي وسكان حي القلعة .

ماجدة خير الله، ملفات المركز الكاثوليكي المصري للسينما

- وتضافرت كاميرا مدير التصوير د. ماهر راضي وموسيقى د/ مصطفى ناجي في التعبير عن

المواقف الدرامية .

أحمد صالح، الأخبار، ٦ نوفمبر ١٩٩٠

- ولقطات مطاردة طائرة الهيلوكبتر للقطار .. وعملية اقتحام القطار .. وكلها تؤكد على براعة مدير التصوير ماهر راضي - كما تؤكد الخبرة التي اكتسبها المخرج محمد راضي من أعماله السينمائية السابقة كواحد من أفضل وأقدر مخرجي السينما المصرية

إيريس نظمي، مجلة آخر ساعة، ١٤ نوفمبر ١٩٩٠

- أما مدير التصوير د. ماهر راضي فلقد كان يشعرنا دائماً بوجوده من خلال الاسراف في استخدام الاضاءة، وهذا بالطبع خطأ وقع فيه ماهر راضي ولم يتداركه المخرج محمد راضي .

طارق الشناوي، الأهالي، ٢١ نوفمبر ١٩٩٠

- فقد حاول مخرج الفيلم جاهداً أن يقدم عملاً جيداً من الناحية التكنيكية، وأزعم أنه نجح في ذلك إلى حد ما، وبالذات لأنه تعاون مع مدير تصوير جيد هوماهر راضي .

- ومما لا شك فيه أن عنصر التصوير كان من العناصر المتميزة في هذا الفيلم، حيث استطاع ماهر راضي مدير التصوير أن يقدم مستوى تصوير ملفتاً من الناحية التنفيذية، ولعل أبرز المشاهد التي أجاد تصويرها هي تلك التي جرت أحداثها في منطقة القلعة بالإضافة إلى مشاهد القطار وما دار في داخله .

أحمد عبد الله، نشرة نادي السينما، العدد١٠، ٢٣ ديسمبر ١٩٩٠

- ولقد استطاعت كاميرا ماهر راضي أن تجعلنا نشعر بأجواء الغموض والرهبة طوال الفيلم، فإنه جعل معظم المشاهد تحدث في الليل في ظلامه وإيهامه، كما تغلب اللون الازرق على جميع الألوان الأخرى، فأخذت اللقطات تتابع أمام أعيننا في سهولة ويسر.

سعاد عبد الله، نشرة نادي السينما، العدد٢٣ ، ١٠ديسمبر ١٩٩٠

- لا أنكر أن ديكور القطار كان بارع الجودة ويكاد المرء يصدق أنه في قطار حقيقي، ولا أنكر أن حركة الكاميرا في هذا الجزء كانت يقظة نشطة مليئة بالعصبية والاندفاع .. ولكن ما خلف الصورة الجيدة والإخراج المتين كان فراغاً وحيرة .

محمود علي : محمد راضي - فارس من زمن الصمت (القاهرة، صندوق التنمية الثقافية، ٢٠٠٥) ص ١٠٣ .

٦ـ الرقص مع الشيطان ١٩٩٣

- ومن العناصر المميزة في الفيلم كاميرا واضاءة ماهر راضي الذي كان له الفضل في الارتفاع بالمستوى الجمالي للصورة .

ماجدة خير الله، ملفات المركز الكاثوليكي المصري للسينما

- وهذه النوعية من الأفلام على الرغم من توفر عناصر فنيه عالية المهارة اشتركت في صنعها

بداية بماهر راضي مدير تصوير الفيلم الذي قام بعمل شاق - في سيناريو مترهل ويميل إلى الملل وذلك في توزيع الاضاءة وحركة الكاميرا السريعة .

أيمن مكرم. دليل الفنون. ١٢ يوليو ١٩٩٣

- وكما يختلط المضمون يختلط الشكل في فيلم (الرقص مع الشيطان). هناك إخراج صحيح لكل مشهد. وهناك تصوير صحيح لكل مشهد. وإن احتاج الفيلم الى حذف ما لا يقل عن ربع الساعة على مائدة المونتاج .

- ومثل كل أفلام (ماهر راضي) هناك إضاءة فنية نتيجة جهد فني كبير ولكنه يعتمد على الابهار الشكلي المجرد. ويتصور أنه (جماليات) .

- ولنأخذ على سبيل المثال مشهد زفاف واصل وهند. لقد تمت اضاءة هذا المشهد على نحو لا علاقة له بالحقبقة الدرامية في الفيلم وهي أن هذا الرجل يتزوج هذه المرأة لكي ينتقم. وأننا سرعان ما نراه لا يعبأ بها حتى عندما تسقط على السلم الداخلي للقصر وهي حامل .

سمير فريد: أفلام في الظل (القاهرة. كتاب الجمهورية. ٢٠٠٠) ص ١٢٨- ١٢٩

٧- زيارة السيد الرئيس ١٩٩٤

- أدار التصوير بوعي الشباب المتفتح وفن الجيل الدارس. فأجاد تثبيت الكاميرا في التصوير الداخلي. وكما تمكن من التركيز على الشخصيات خاصة تعبيرات نجاح الموجي وملامح جيهان

نصر، تمكن من استعراض المجاميع وخاصة مشاهد أغنية علاء ولي الدين ومظاهر الاحتفال على محطة القطار .

فتحي العشري، الأهرام، ٣ اكتوبر ١٩٩٤

- كاميرا ماهر راضي لا تتوه في الزحام فبنشاط ويقظة تتحرك برسوخ هنا وهناك وتتوقف للحظات لتسير هذه الشخصية وتلك ..

- ولا يفوت المصور ماهر راضي أن يسجل تدحرج بعض الأعلام على الأرض، مع الزوبعة الترابية التي أعقبت مرور القطار المسرع .

كمال رمزي، مجلة فن، ١٠ اكتوبر ١٩٩٤

٨ـ دانتيلا ١٩٩٨

- تلعب كاميرا ماهر راضي (أحسن تصوير) دوراً حيوياً في تجسيد هذه الدراما خاصة في المشاهد الأولى للفيلم حيث كانتا طفلتين بريئتين تستحمان في البحر وتكاد إحداهما تغرق لتنقذها الأخرى - ليأتي المشهد الذي يليه في سلاسة بعد أن كبرتا وهما لا تزالان صديقتين

إيريس نظمي، مجلة اخر ساعة، ٢٤ سبتمبر ١٩٩٧

- موفرة لبطلها محمود حميدة، وبطلتيها يسرا والهام شاهين اطلالات متالقة عكستها عدسة ماهر راضي بفاعلية مدهشة .



محمد الأحمد. مجلة فن. بيروت. ٢٦ يناير ١٩٩٨

- مدير التصوير ماهر راضي الذي كان على مستوى مرتفع وخاصة في المشاهد الخارجية التي صورت الثلج فظهر التصوير أكثر من رائع .

طارق الشناوي. مجلة روز اليوسف. ٦ ابريل ١٩٩٨

- وتتصدر المشاهد الخارجية. سواء تلك التي تتم في الاسكندرية. أو في كندا التي تغطيها الثلوج. نفس هذه السمة الجمالية من خلال التصوير والتكوين المتقن والموظف دراميا .

خيرية البشلاوي. المساء. ١٢ ابريل ١٩٩٨

- أما كاميرا د. ماهر راضي فقد أضفت بريقاً لا تخطئه العين .

عبد الرؤوف خليفة. الأهرام المسائي. ١٢ ابريل ١٩٩٨

- رغم التكنيك رفيع المستوى الذي قدمته المخرجة بموهبة متميزة وحرفية عالية بمساعدة تصوير ماهر راضي الأخاذ وإضاءته المبهرة. سواء في الأبيض والأسود أو الألوان وسواء في ظلام الملهى الليلي او بين ثلوج كندا تعبيراً عن دفء المشاعر وبرودها .

فتحي العشري. الأهرام. ١٥ ابريل ١٩٩٨

- وهو نفسه النضج الفني الحرفي العالي عند إيناس الدغيدي الذي أملى عليها الإطار (الأحمر) خلفية ليسرا. سواء كانت تغني في جو مجنون يسيطر عليها اللون الأحمر. أو في

اختيار اللون الأحمر لأكثر ما ارتدته من ثياب في الوقت الذي أحاطت الهام شاهين (مريم) بجو رمادي باهت في القصر الذي تربت فيه. أو الجو الثلجي العاصف الذي انتقلت اليه بعد زواجها الأول وسفرها إلى أوروبا .. ساعدها على ذلك. مصور فاهم تماماً لاستخدامات الألوان والأجواء النفسية لكل لقطة .

عبد النور خليل. المصور. ١٧ ابريل ١٩٩٨

- ولن أتطرق للحديث عن الفلاتر المستخدمة في تنعيم الصورة في الحلم. فهو حُلم. كما أن الصورة الناعمة نتيجة لعدم ضبط حدتها بصورة جيدة اثناء التصوير. تنتشر في العديد من اللقطات والتي جاءت غير حادة الرؤية. وفي اللقطات التي استخدمت فيها الفلاتر بقصد تنعيم الصورة فإن العديد منها بولغ في عملية التنعيم دون مبرر خاصة في لقطات الفنانة يسرا .

د. عادل يحيى. أخبار اليوم. ١٨ ابريل ١٩٩٨

- كانت كاميرا ماهر راضي في حالة استاتيكية نوعاً .

الآنسة كاف. الكواكب. ٢١ ابريل ١٩٩٨

- ولا يمكن أن نغفل في هذا الفيلم ذلك التصوير البديع للدكتور ماهر راضي والذي غلفت إضاءته المميزة كل تفصيلة من هذا الفيلم .

هشام لاشين، الأحرار، ٢٢ ابريل ١٩٩٨

- ومع المصور (ماهر راضي) تضع إيناس الدغيدي (مريم) وسط تلال الجليد تعبيراً عن برودة أيام المهاجرة، التي تفتقد دفء الصداقة، والتي يزداد شعورها بالوحشة، وتطلب من زوجها الطلاق .

كمال رمزي، مجلة فن، بيروت، ٢٧ ابريل ١٩٩٨

- ولا يبقى من كل هذا الفيلم سوى درجة النضج الفني التي وصلت إليها ايناس الدغيدي والتصوير الرائع لماهر راضي .

محمد بركات، مجلة كلام الناس، ١ مايو ١٩٩٨

- يتميز الفيلم بلغة سينمائية جيدة، خالية من العيوب وإن كانت تفتقر للابتكار أو للإبهار، كل عناصر الفيلم من تصوير واضاءة أو مونتاج أو ديكور او موسيقى تصويرية تؤدي وظيفتها في حدود المطلوب .

د. كرم سامي، الأهرام العربي، ٢ مايو ١٩٩٨

- إن فيلم دانتيلا عمل مسل، يقدم فكرة مختلفة، وأن كانت غير ناضجة وساذجة المعالجة ونجحت فيه ايناس الدغيدي في أن تعرض نفسها كمخرجة متمكنة من أدواتها، فالكاميرا ذكية موحية، والمونتاج سهل ممتع، وأماكن التصوير وإدارته (لماهر راضي) معبر وجميل في

ظلاله والوانه .

نادر عدلي، مجلة نصف الدنيا، ١٧ مايو ١٩٩٨

- وقد بلغ التصوير القمة في المشاهد التي يفترض أنها صورت في كندا .

حسن شاه، مجلة أخبار النجوم، ٢٣ مايو ١٩٩٨

- استخدم، ماهر راضي مدير التصوير حركات كاميرا دائرية مع المخرجة في عرض مشاهد الحب، وحركات كاميرا متضادة في مشاهد الخناقات، مثل استخدام الحركة الى أعلى والى اسفل كمثال للتضاد، وبان - حركة دائرية - لمشاهد الحب .

خالد حمدي، مجلة أكتوبر، ٣١ مايو ١٩٩٨

- وهو لا يختلف في السوقية والسوء كثيرا عن لحم رخيص، حقاً هو أفضل من الفيلم الأخير في التصوير، وفي تكوين بعض اللقطات، ولكنه اسوأ منه في اكثر من مجال .

مصطفى درويش، مجلة الهلال، يونيه ١٩٩٨

- أما الإضاءة فهي في الأصل نور ينتشر بدرجات ساطعة في المكان، وهو اسطع ما يكون على وجه الممثل (الممثلة) واذا كان هناك لحظات تردد او حيرة - كما يحدث لالهام شاهين (مريم) أو لحسام (محمود حميدة) فينشطر الوجه نصفين نور وظلمة وهي - أي الاضاءة - لا تستغل في جميع حالاتها .. في سياق الرؤية النص ويتم التصوير بموجبها بزوايا محددة بأحجام لقطات

معينة، كما أنها في الأغلب تظهر عيوب (ديفوهات) الوجوه- خاصة مع هذا الماكياج الثقيل الذي يكاد يخفي وجوه الممثلين جميعاً وتعبيراتها المختلفة .

- لا علاقات تشكيلية كما قلنا - تعكس طابعاً سينمائياً، بل اختيار لاسوأ وأكثر زوايا التصوير حدة، لا علاقة بعمق مجال او تنظيم لحركة الممثل في خلفية أو أمامية الصورة بإضاءة معينة، ولا أعتقد أن مدير التصوير (ماهر راضي) هو المسئول بطبيعة الحال، فكل هذه (الغلظة) بهذه الكثرة لابد أن يكون المخرج هو المسئول الوحيد عنها .

محسن ويفي، مجلة الفن السابع، يونيه ١٩٩٨

- ونستطيع أن نستثني من فيلم دانتيلا ثلاثة مشاهد تمتلك حدوداً دنيا من اللغة السينمائية المطلوبة، أولها تصوير مرحلة الطفولة بالأبيض والأسود وتحول حركة دوران سهر في السيرك من الطفولة إلى النضج مع علمنا باستهلاك هذه الطريقة في اخراج الكثير من الافلام العربية، أما المشهد الثاني فهو مشهد زواج حسام ومريم حيث توزعت الشموع بطريقة فنية موحية، في حين أن المشهد الثالث هو مشهد حلم (سهر) أثناء فقدانها للوعي، في محاولة من المخرجة لوضع هذه الشخصية أمام ذاتها، ولتغيير سيرورة أحداث الفيلم

ثائر سلوم، ٣ اغسطس ١٩٩٨(ملفات المركز الكاثوليكي المصري للسينما)

٩ـ فتاة من اسرائيل ١٩٩٩



- إنها لقطات أبدعها مدير التصوير ماهر راضي تنطق بموسيقى ميشيل المصري المعبرة ومونتاج أحمد متولي وطلعت فيظي الدقيق وقاطع الدلالة .

محمد صلاح الدين، الجمهورية، ١ ابريل ١٩٩٩

- الميزة الرئيسية في الفيلم تكتمل في التصوير، خاصة في مشاهد الدخول الى سيناء بطريقها الجبلي، ولقطات الشاطئ واللقطات تحت المياه .

عبد النور خليل، المصور، ٢ ابريل ١٩٩٩

- الاسراف في استخدام إمكانيات اللغة صوتا وصورة مثل الثري الذي يملك ثروة طائلة ويريد أن يستعرضها، فمن المؤكد أن ماهر راضي يمتلك امكانيات تقنية ويمتلك القدرة على الكتابة والتعبير بآلة التصوير، والفيلم يتضمن شغلاً بالكاميرا مدهشاً ولكنه غير موظف بدقة أو اقتصاد حساس ومرهف في استخدام هذه (الثروة) البصرية التي توفرها للكاميرا .

خيرية البشلاوي، المساء، ٤ ابريل ١٩٩٩

- بدأ ابداع كاميرا ماهر راضي في استغلال المشاهد الخلابة في (طابا) واستطاع التصوير أن يتآلف مع قطعات مونتاج أحمد متولي الحساسة وموسيقى ميشيل المصري الموحية فتصنع لغة سينمائية ساندت افكار المخرج .

أحمد صالح، الأخبار، ٧ ابريل ١٩٩٩

- تفوق عنصر التصوير في الفيلم إلى حد بعيد، وساعده في ذلك الطبيعة الخلابة والمناظر الجميلة لسيناء الساحرة التي تنادي كل المصريين للاستمتاع فيها في أمن وسلام .

محمد المصري، ٨ ابريل ١٩٩٩، ملفات المركز الكاثوليكي المصري للسينما

- وإذا استبعدنا الحوارات المباشرة فإن الفيلم من خلال الاضاءة وزوايا الكاميرا، وهو خطأ من المخرج، يقدم لنا شخصية الأستاذ الاسرائيلي وكأننا أمام شمشون عصري .

- لا ننسى أننا أمام مخرج جديد يقدم اول أعماله وهو (إيهاب راضي) الذي استطاع أن يثبت أحقيته في مواصلة طريقه .. إيهاب مخرج يعرف أدواته جيداً ويستخدم اللقطات .البعيدة والقريبة والمتوسطة عن وعي ... خاصة في مشهد لقاء استاذ التاريخ باستاذ علم الاجتماع يساعده في هذا مدير التصوير د. ماهر راضي .

محمود علي، مجلة الاذاعة والتليفزيون، ١٠ ابريل ١٩٩٩

- أجاد مدير التصوير ماهر راضي في تقديم الفارق الشاسع بين المصري والصهيوني، إما باستخدام عدسات قريبة البعد البؤري، لكي يوضح بعد المسافة بين حوار المصري

(محمود يس) والصهيوني (فاروق الفيشاوي) وكأن الصهيوني يقول كلاما لا يسمعه المصري بل تتباعد المسافة بينهما عن طريق استخدام عدسات متوسطة البعد البؤري ثم عدسات قصيرة البعد البؤري، أو استخدام اضاءة خافتة لحوار الصهاينة لكي يوقعوا بالمصريين، ولو

باستخدام الجنس والمخدرات والإيدز.

خالد حمدي، مجلة اكتوبر، ١١ ابريل ١٩٩٩

- المصور ماهر راضي يتعمد أن يحيط يوسف طوال المشاهد التي يظهر فيها باضاءة مقلقة مقبضة، فمصدر الضوء المنخفض، المسلط عمودياً على وجه (يوسف هارفي) يعكس ملامحه بطابع وحشي، شرس، شيطاني .

كمال رمزي، مجلة فن، ١٢ ابريل ١٩٩٩

- الطبيعة الساحرة في طابا التي أتاحت لمدير التصوير د. ماهر راضي الفرصة كاملة لاستعراض قدراته الابداعية .

باهر التهامي، مجلة اكتوبر، ١٨ ابريل ١٩٩٩

- لعبت كاميرا د. ماهر راضي دوراً هاماً في تحقيق جماليات هذا العمل وايحاءاته السياسية، واستفاد لأقصى درجة من أماكن التصوير ودلالتها .

نادر عدلي، مجلة نصف الدنيا، ١٨ ابريل ١٩٩٩

- بالتأكيد ان د. ماهر راضي كمصور وجد فرصة هائلة للكاميرا الخاصة به لكي يتجول في بقعة جميلة فيها من الطبيعة ما يؤهلها لكي تكون موقعاً للأحداث على شواطئ طابا الجميلة .



حنان شومان، الميدان، ٢٠ إبريل ١٩٩٩

- وقد تعاون مونتاج أحمد متولي وطلعت فيضظي مع كاميرات ماهر راضي في تفجير الإحساس بالمرارة الشديدة للحظة اغتيال ايهاب وغيره بالتنقل بين التصوير البطئ والسرعة العادية والتقاط الكاميرا له بأكثر من زاوية .

- واستغلت كاميرات ماهر راضي أحياناً طبيعة طابا الساحرة وعرف كيف ومتى يقترب من الشخصيات، وتميز في لقطات الكلوز أب التي تركز على الوجه فقط وفي الدرجة الأعلى منها التي تلتقط مثلاً عين الممثل فقط ليعادل بصرياً وتشكيلياً وموسيقياً تصاعد الصراع الدرامي، ولو ترك للكاميرا مرونة أكثر في بعض المشاهد واقتلعها من الثبات المنحط على الأرض لكان للمشاهد شأن أخر، كما لعب راضي بالاضاءة بحس سينمائي مجتهد وجسد بها مساحات الذاكرة واللاوعي ودنو الخطر لدى الشخصيات، فعمقت الاضاءة من الحوار مرة وأنابت عنه مرة، ولكنه اكتفى بالتابلوهات المحفوظة للدلالات اللونية الضوئية فأحاط د. يوسف الشرير بدرجات الأحمر التقليدي ..

نهاد إبراهيم، مجلة الكواكب، ٢٠ ابريل ١٩٩٩

- ثم هذا الفريق المتميز من الفنانين، المصور ماهر راضي، والمونتيير احمد متولي .

ماجدة موريس، الجمهورية، ٢٢ ابريل ١٩٩٩



- وتسجل الكاميرا هنا مناظر جديدة وفاتنة .

محمد بركات. مجلة كلام الناس. ٢٣ ابريل ١٩٩٩

- كاميرا ماهر راضي قدمت لنا مشاهد طابا - من خلال زوايا ورؤى فنية رومانسية - وكأننا نعيش على شاطئ الكروازيت بفرنسا حبب إلينا زيار جزء من بلدنا نتطلع إليه بشوق متدفق .

د. عبد المنعم سعد. مجلة السينما والناس. ٢٤ ابريل ١٩٩٩

- عند ظهور وجه فاروق الفيشاوي يتم تسليط الضوء الأحمر عليه دلالة على أنه الشيطان

علاء كركوتي. مجلة خبار النجوم. ٢٤ ابريل ١٩٩٩

- ولقد تضافرت مع رؤية المخرج عناصر فنية ساهمت في إبراز وتجويد المستوى الجمالي للفكرة التي يطرحها العمل فهناك احمد متولي أحد أعمدة المونتاج في السينما المصرية ومعه (طلعت فيظي) وخبرة ماهر راضي في التصوير .

فاضل الأسود. مجلة أخبار النجوم. ٢٤ ابريل ١٩٩٩

- وبراعة كاميرا ماهر راضي التي أضفت ظلاله قاتمة على المشاهد التي يشعر فيها الابطال المصريون بالاختناق في ظل الوجود الاسرائيلي .

حسن شاه. مجلة أخبار النجوم. ٢٤ ابريل ١٩٩٩

- هذا بخلاف الأداءات المسرحية سواء للأم رتيبة أو زوجها الأستاذ عبد الغني الذي لم تفت المخرج فرصة في استخدام التقنيات المسرحية البدائية للتأكيد على ميلودرامية ادائه خصوصاً في المشهد الذي يكتشف فيه أن الدكتور يوسف الذي دخل معه في علاقة على أن امريكي ليس سوى يهودي فينطفئ الكادر من حول عبد الغني وتتسلط بقعة من الضوء عليه ليقف وحيداً بينما تبتعد الكاميرا تعبيراً عن الصدمة .

نادين شمس، الحياة اللندنية، ٢١ مايو ١٩٩٩

- نجد أن مدير التصوير حرص على أن يقدم الشخصيات برؤية درامية في اضاءة مباشرة تفصل بين الشخصيات المصرية وخاصة محمود ياسين ناصعاً، بينما فاروق الفيشاوي باضاءة خافتة توحي للمشاهد بعدم الارتياح بسبب غموض الملامح .

طارق الشناوي، مجلة الكويت، العدد ١٨٨

- من أبرز حسنات الفيلم التصوير الجيد الذي قدمه ماهر راضي فقد استطاع أن ينقل لنا رؤية بصرية جميلة وساحرة للمكان من خلال التناغم الضوئي واللقطات المتنوعة المختلفة الأحجام والزوايا ومن خلال (فلاتر ومرشحات) أعطت للصورة على الشاشة تناغماً جمالياً. كما أعتنى ماهر راضي.أيضاً بعلاقة المكان مع الشخصية، والموقف الدرامي لها فقد صاحبتها الألوان الداكنة، المغلقة بالرماديات في مواقف الحزن والضياع، كما بدت الصورة من فرط نصاعتها -

في بعض الأحيان- اشبه بصور الكارت السياحي- ولعل هذا يرجع الى سحر وطبيعة المكان .

محمد عبد الفتاح . مجلة الفنون. صيف ١٩٩٩

- وتلك اللقطات والموتيفات برع في تصويرها مدير التصوير د. ماهر راضي

وليد محمد علي. ملفات المركز الكاثوليكي المصري للسينما

- ملامح فاروق الفيشاوي تنطق بكل معاني الشر والمكر. ولعبت إضاءة مدير التصوير ماهر راضي الخافتة دوراً مهماً في منح الاحساس لدى المشاهدين بكراهية هذه الشخصية .

طارق الشناوي. جريدة الشرق الأوسط. ٢٣ يوليو ١٩٩٩

- فالاضاءة الخافتة المتقطعة واللون المائل إلى الأزرق الخفيف مع وضع الممثل في حالة حركة في مقدمة الكادر والآخر في الخلفية (وائل . مصطفى وحبيبته مثلا) وهو يتحدث عن افتقاد الحضن والحنية بعد لحظات من حصاره والتضييق عليه واتهامه بالخيانة. أو نفس الإضاءة مع الاحمرار الخفيف ووجود يوسف هارون في مقدمة الكادر وهو يتكلم مع ابن أخيه إبرام عن تسلله ليس لغزو مصر وإنما العالم كله وقد حولته الصورة الى ما يشبه الشيطان .

محسن ويفي. مجلة الثقافة الجديدة. أغسطس ١٩٩٩

١٠ـ كلام الليل ١٩٩٩

- تصوير ماهر راضي في غاية الابداع بعدساته وزواياه المختارة بدقة ووعي .

محمد صلاح الدين، الجمهورية، ٧ اكتوبر ١٩٩٩

- أما مدير التصوير ماهر راضي فكان يبدو في استخدامه للإضاءة كأنه يقول بصوت مسموع (نحن هنا) وفي الفن الحقيقي لا يوجد (نحن) ولا (هنا) .

طارق الشناوي، مجلة روز اليوسف، ١٥ اكتوبر ١٩٩٩

- التصوير رائع كاميرا د. ماهر راضي مبدعة جداً خاصة في تصويرها الداخلي لشقة كوكيتا .

عادل كامل، جريدة وطني، ١٠ اكتوبر ١٩٩٩

- الملاحظة الأولى أن مخرجته ايناس الدغيدي استغلت كل حرفيتها السينمائية، وكل معطيات التصوير السينمائي الجيد لكي تعطي بطلتها كوكيتا (جالا فهمي) سحراً جنسياً، خاصة وهي تمارس الحب في فراشها .

عبد النور خليل، المصور، ١٥ اطكتوبر ١٩٩٩

- كلام الليل خلا من أي لمسة سينمائية متوقعة من مخرجته إيناس الدغيدي بعد سيل التراجع الفني في أفلامها الأخيرة، يبدو هذا واضحاً في عيوب نقاء الصورة، والديكوباج (تقطيع الفيلم إلى لقطات) وعدم وجود أي كادر سينمائي (جمالي) .

كانت الكاميرا تائهة لا تستطيع تنقية العدسة لرؤية ما يدور أمامها بشكل واضح .

علاء كركوتي، مجلة اخبار النجوم، ١٦ اكتوبر ١٩٩٩

- وقد برع مدير التصوير ماهر راضي في ابداع الاضاءة الدرامية المناسبة لصورة السينما وصورة الفيديو معاً .

- غير أننا نظل أمام أحد أهم الافلام المصرية هذا العام، فهو يؤكد نضج مخرجته وبطلته يسرا ومدير تصويره ماهر راضي، ويعلن عن مولد ممثلة من جديد هي جالا فهمي .

سمير فريد، الجمهورية، ٢٠ اكتوبر ١٩٩٩

- كاميرا ماهر راضي تنافس بطلات الفيلم على (النجومية)

احمد صالح، الأخبار، ٢٠ اكتوبر ١٩٩٩

- ومثل هذا الجمهور- على الأرجح - يغيب عنه الجهد الفني الكبير الذي بذله مدير التصوير ماهر راضي، في العناية بعناصر التكوين في كل لقطة والامكانيات البصرية لمواقع التصوير وتعبيرية الألوان، ولنتأمل إبداعه في مشهدين : في الأول يقف أشرف عبد الباقي ويسرا على جانبي الكادر فوق سطح إحدى عمارات وسط القاهرة ليلاً، يتحدثان بعد أن تسربت انباء اتصالهما بوزارة الداخلية، الضوء يغمرهما بوضوح، وبينهما وفي الخلفية شوارع المدينة حالكة السواد، إلا من بقع ضوء صغيرة تغمر الكوبري العلوي والسيارات المسرعة والأفق المفتوح عالياً، فظهرا كأنهما حبيسان، أو كأنهما شريحة زجاجية تحت المجهر .

- جهد ابداعي كبير بذله المصور الفنان والممثلون، في فيلم يدعوك غلى الاسترخاء في مقعدك الوثير بالقاعة المظلمة .

أحمد عز العرب، الأهالي، ٢٠ اكتوبر ١٩٩٩

- كاميرا د. ماهر راضي كعادتها مبدعة في تصويرها داخل شقة (كوكيتا) وقد لعبت الاضاءة القاتمة أحياناً دوراً هاماً في تأكيد ما يحدث في عالم الليل - هذا العالم الخفي الذي يتعرى فيه الكبار ويرهبون الصغار في النهار .

- وفي هذا الفيلم يؤكد الدكتور ماهر راضي مدير التصوير أنه يمتلك موهبة عظيمة تجعله يخلف أستاذه عبد العزيز فهمي عن جدارة واقتدار .

باهر التهامي، مجلة اكتوبر، ٢٤ اكتوبر ١٩٩٩

- وأول هذه النقاط وأبرزها هو إغراق الفيلم الشديد في استعراض المشاهد الجنسية كما وكيفا بتفاصيل لم تعتدها السينما المصرية، أثرت سلباً على قيمة الفيلم الدرامية، وقوة الأحداث وتماسكها، حيث استهلكت وقتاً طويلاً للغاية ولم تخبرنا أكثر مما نعرف عن تقنية مدير التصوير ماهر راضي وموسيقى راجح داود .

نهاد إبراهيم، مجلة الكواكب، ٢٦ اكتوبر ١٩٩٩

- إضاءة ماهر راضي المصنوعة (خاصة في مشاهد شقة كوكيتا) اتفقت وما ارادته إيناس من



إضفاء الجو الزائف الملون على هذه الشقة .

أحمد رشوان. الحياة اللندنية. ٢٩ اكتوبر ١٩٩٩

- ويرى بسطاوي رئيس التحرير وهو ينهش في جسد احدى المحررات الشابات بإحدى غرف النوم. لكن رداءة عنصر الاضاءة وعدم توفيقها في خلق جو من التأثير الدرامي الذي يشير إلى سادية رئيس التحرير ووحشيته في ممارسة الحب. حيث جاءت درجة الإضاءة شديدة الكثافة ومحايدة إلى حد كبير وغير معبرة عن السادية التي يتصف بها رئيس التحرير كما أرادت المخرجة أن تؤكد .

- كذلك فإن المصور ماهر راضي أفرط في استخدام اللقطات المكبرة جداً في المشاهد الساخنة وكان يجب استخدامها أيضاً في ابراز الدوافع الداخلية التي تعتري شخوص العمل اثناء الصراع .

ياسر عز الدين. مجلة شاشتي. ٢٨ اكتوبر ١٩٩٩

- وليس تصوير ماهر راضي رغم انحدار مستواه عما ألفناه في الأفلام السابقة التي شارك فيها بالتصوير .

مصطفى درويش. مجلة السينما والناس. ٣٠ اكتوبر ١٩٩٩

- أثبت ماهر راضي من جديد انه شاعر من شعراء الكاميرا بحق .

محمد بركات. مجلة كلام الناس. ٥ نوفمبر ١٩٩٩

- وتبلغ كاميرا ماهر راضي ذروة تألقها في التعبير الدرامي عن هذا الجو سواء الداخلي أو الخارجي .

محمود علي. مجلة الإذاعة والتليفزيون. ١٣ نوفمبر ١٩٩٩

١١ـ الشرف ٢٠٠٠

- النهاية رغم قسوتها واعتمادها على الإيحاء البصري تعلن عن مهارة المصور ماهر راضي وقدرته على توظيف الدخان والنيران على نحو جيد يتسق مع ما يخلقه الفيلم عموماً من مشاعر لدى الملتقى .

خيرية البشلاوي. المساء. ٢٦ سبتمبر ١٩٩٩

- استطاع كل من كاتب السيناريو والمصور والمخرج التعبير عن مشاعر البطلة التي لم يكتف القدر بضياع أحلامها الرقيقة وإنما انتهك ليس فقط أحاسيسها وإنما جسدها .

حسن شاه. مجلة اخبار النجوم. ٩ اكتوبر ١٩٩٩

- وتستمر الكامبرا في تصويرها للمجتمع الجديد في مشاهد رائعة من الحياة الجديدة

عادل كامل. جريدة وطني. ٣١ اكتوبر ١٩٩٩

- لعبت كاميرا ماهر راضي دوراً مدهشاً في تقديم مشاهد الحب الأولى بين البطة وحبيبها

المسافر الى الحرب وفي مشهد الخروج الكبير من مدن القتال .

حسن شاه. مجلة المرأة اليوم. ديسمبر ١٩٩٩

مدير التصوير ماهر راضي كانت لديه فرصة ذهبية لو أنه اتفق مع المخرج على الاسترسال في مشهد الحريق حتى احتراق المكان كاملاً بما فيه ومن فيه .

فتحي العشري. الأهرام. ٢٢ مارس ٢٠٠٠

- الإضاءة في الفيلم والألوان كانت واضحة تؤكد اهتمام المخرج بها فأظهرت المشاهد وكأنها لوحات فنية حية فأضفت الإضاءة أبعاداً مهمة لجمال الصورة ومأساوية الأحداث خاصة مشاهد العشة والنيران المشتعلة .

- التصوير للدكتور ماهر راضي والمونتاج للدكتورة سلوى بكير والمناظر لمحمود محسن أشعر أنني أمام مخرج واع استطاع ان يستقطب لفيلمه فنانين يحبون مهنتهم فأضافوا إلى الفيلم نجاحاً وإبهاراً بحس فني عال ..

عدلي عبد السلام. أخبار الاسبوع الدولية. مارس ٢٠٠٠

- من اللقطة الأولى القمر وراء السحاب والبيوت وراء الاشجار مع طغيان اللون الأزرق القاتم مع بياض لون القمر يعبران عن الموت الجاثم والهزيمة الماثلة وخاصة في مشاهد التهجير حين يتدافق الناس في القوارب عبر البحر .

سمير فريد، الجمهورية، ٢٢ مارس ٢٠٠٠

- يقدم المخرج محمد شعبان لغة سينمائية أخاذة في أولى تجاربه مثل رحلة مركب المهاجرين في بداية الفيلم ويصاحبها مشاهد التهجير المأساوية وتراكمهم في سيارات النقل كالبضائع. مع لغة رومانسية لا تخلو من الشجن والحزن لبيت الزوجية وقبلها المدرسة ساهمت فيها زوايا مدير التصوير ماهر راضي وإضاءته المتقنة التي تنجح في تقديم أكثر من تفسير للمشاهد .

محمد صلاح الدين، الجمهورية، ٦ ابريل ٢٠٠٠

- الفيلم من الأعمال القليلة التي صورها ماهر راضي بتجرد وإخلاص لجماليات الصورة داخل سياقها العام ومحتواها الدرامي الخاص دون الرغبة في الاستعراض أو الإشارة لإمكانياته كمدير تصوير مجيد ومتمكن .

خيريةالبشلاوي، المساء، ٢٨ مايو ٢٠٠٠

- ولقد استطاع المخرج محمد شعبان، مع أن هذه اولى تجاربه في الاخراج الروائي الطويل، أن يقدم بالاشتراك مع المصور ماهر راضي ملحمة رائعة للخروج الكبير الذي دفع بمئات الألوف من سكان القناة الى خارج بيوتهم ومدنهم هاربين تحت وابل من القنابل وقصف المدافع من نيران العدو الاسرائيلي .

حسن شاه، مجلة أخبار النجوم، ٣ يونيه ٢٠٠٠



- ولقد تضافرت موسيقى يحيى الموجي وتصوير ماهر راضي ومونتاج سلوى بكير مع الإخراج لمحمد شعبان في تقديم فيلم جديد ينبئ بميلاد مخرج موهوب ليس فقط على المستوى الحرفي وإنما على مستوى الوعي الثقافي والسياسي .

مصطفى عبد الوهاب. مجلة الفنون. ربيع ٢٠٠٠

١٢ـ العاشقان ٢٠٠١

وبالتأكيد فإن تصوير د. ماهر راضي قد خفف بعض العبء عن المخرج (نور) فقد استغل د. ماهر راضي التصوير الخارجي والطبيعة الحية بالوانها وظلالها وقتامتها للتعبير عن حالات الحب. خاصة ذلك المشهد الأخير بانوراما للسماء ساعة الغروب وقد ذاب فيها اللون الأحمر .....

إيريس نظمي. آخر ساعة. ٢ اغسطس ٢٠٠٠ .ص٥٥

- وفي رأيي أن اختياره للدكتور ماهر راضي في تصوير الفيلم كان عاملاً مهماً في إنجاح (نور) فقد قدم ماهر راضي بعض اللقطات والمشاهد التي تعتبر تحفة فنية خاصة في الجزء الذي صور بالفيوم ...

- ولعبت الاضاءة دوراً هاماً في تجسيد المشاعر دون أي ابتذال .

إيريس نظمي. آخر ساعة. ٧ مارس ٢٠٠١. ص٥٥

- ساهم مدير التصوير ماهر راضي بالإضاءة والظلال في إبراز الحب والتوتر والنفور .

أحمد صالح، الأخبار، ٢٨ مارس ٢٠٠١ ص٢٤

- مدير التصوير ماهر راضي لعب بالإضاءة التي جسدت بظلالها ظلال الحب وبإنارتها الأحداث اليومية التي تحجب هذا الحب وتأججه بين العاشقين رغم السنين .

فتحي الشعري، الأهرام، ١١ ابريل ٢٠٠١

- وقد بدت الصورة باهتة وغير واضحة في أكثر من مشهد خاصة في التصوير الخارجي، ولا نعرف إذا ما كان العيب في الصورة أم أنه عيب تحميض أم انه عيب في النسخة نفسها ويأتي دور الإضاءة مكملاً لما فشلت فيه الصورة، فقد ساهمت بقدر كبير في تكثيف الإحساس بحميمية العلاقة في مشاهد بعينها .. كتلك التي كانت تجمع بين الحبيبين أو العشيقين في (الشاليه) لتمنح المشاهد قدراً وفيراً من الجاذبية والخصوصية وتملأ فراغ الحوار ..

كمال القاضي، الفن السابع، مايو ٢٠٠١، ص٢٠

- نور الشريف المخرج كان يحتاج إلى عناصر أكثر قوة تسانده في عمله الإخراجي الأول من بينها التصوير والموسيقى بشكل خاص .

حسن شاه، أخبار النجوم، ١٠ مارس ٢٠٠١

١٣ـ مذكرات مراهقة ٢٠٠٢

- وكان لمدير التصوير ماهر راضي وجود لا يمكن تجاهله



ماجد رشدي، مجلة صباح الخير، ٢٣ اكتوبر ٢٠٠١

- وفي مجال تقييم عناصر الفيلم ينبغي الاشادة بالتصوير الجميل للدكتور ماهر راضي

عاطف فتحي، القاهرة، ٣٠ اكتوبر ٢٠٠١

- إلا أن المخرجة أجادت تصوير المشهد الكابوسي لجميلة وهي تلهث عبر عربات القطار باحثة عن فتى أحلامها، وقد اضفت الحركة السريعة والاضواء الخاطفة وشريط الصوت المركب طاقة تعبيرية على المشهد .

فريال كامل، الحياة الدولية، ٩ نوفمبر ٢٠٠١

- قدمت صورة سينمائية جدلية ممتعة بصرياً عبر اختيارات واعية لأماكن التصوير ساعدها المصور ماهر راضي الذي يجيد توظيف درجات ومستويات الاضاءة لصناعة مناخ الحدث وللتعامل مع الملامح الدقيقة لمشاعر الشخصيات . ومن أبرز المشاهد التي تحققت خلالها رؤى المخرجة والمصور مشهد الاغتصاب واللقطات العاطفية الأولى بين المراهقة وحبيبها ومشاهد تخيل كليوباترا وأنطونيو من وجهة نظر المراهقة .

د. مدحت أبو بكر، ٢٩ يناير ٢٠٠٢، ملفات المركز الكاثوليكي

- وخسارة أن تكون هناك عناصر حرفية عديدة في التصوير والمونتاج والموسيقى والتمثيل



وحتى التأليف والإخراج وتكون في خدمة عناد وإصرار على ايذاء شعب له طبيعة خاصة

محمد صلاح الدين، الجمهورية، ٣١ يناير ٢٠٠٢

- ويعد عنصر التصوير السينمائي للدكتور ماهر راضي من أهم العناصر الجيدة في مذكرات مراهقة، حيث تجانست اللقطات مع العمق الدرامي لتظهر جماليات العمل الفني.

محيي الدين فتحي، مجلة الفنون، ربيع ٢٠٠٢

- قد يكون من الظلم الحكم على باقي الممثلين المشاركين في العمل خاصة الشباب منهم بسبب الوضعية الخاصة او المأزق الذي فرضه السيناريو والمخرجة وهو ما ينطبق كذلك على باقي العناصر الفنية (موسيقى راجح داود - مونتاج معتز الكاتب - تصوير ماهر راضي) .

أحمد رشوان، مجلة السينما الجديدة، يونيو ٢٠٠٢

- المدهش في الفيلم أنه يعطي إحساساً للمشاهد بأنه شاهد فيلم يوسف شاهين الشهير صراع في الميناء أو المهاجر، بل أن بعض المشاهد جاءت كأنها صورة طبق الاصل من سينما (شاهين)، وهذا التقليد أيضاً حق من حقوق إيناس ومدير التصوير .

خالد اسماعيل، مجلة الاذاعة والتليفزيون، ٩ مارس ٢٠٠٢



- ولعبت كاميرا د. ماهر راضي دوراً مهماً في تحقيق جماليات المشاهد الرومانسية .

نادر عدلي، الأهرام، ٦ فبراير ٢٠٠٢

- ويرجع ما حققه الفيلم من نجاح إلى ما حققته المخرجة إيناس من مهارة فنية واضحة، ساعد على إبرازها عاملان رئيسيان. أولهما المستوى الفني الرفيع لادارة التصوير من ابداع ماهر راضي، حيث الإضاءة وحركات الكاميرا وزواياها واختيار أحجام اللقطات .. المشاهد الرومانسية وإضاءة مشهد الاغتصاب وهناك ما هو أكثر رقة ونعومة في التفرقة بين الأجواء الأخرى للأحداث التي تجري في البيت أو المستشفى أو تعبيراً عن الأحلام الفانتازية ... ومما يحسب له الزوايا الجديدة التي يتم من خلالها تصوير مشاهد معروفة من قبل في أفلام كثيرة مثل اللقطة العامة التي نراها لصعود الطائرة. لاحظ اختيار الزاوية واختيار التوقيت (الإضاءة) ليجعل منها صورة جديدة في أفلامنا، رغم أنها لقطة ثانوية جداً .

هاشم النحاس، جريدة القاهرة، ١٩ فبراير ٢٠٠٢

١٤ـ فيلم هندي ٢٠٠٣

- ويبدو منير راضي في حالة تألق واضحة كمخرج يعرف جيداً كيف يصيغ إيقاع عمل بهذه



الصعوبة وكيف يخلط فيه توليفة النجاح الجماهيري بالإبداع الواعي .

- وهو ما جسدته إضاءة ماهر راضي بنفس الوعي والبراعة مستخدماً الاضاءة المناسبة لإبراز الظل والنور وذلك السلويت للخلفيات في الدكان خلال مشهد الرقصة البديع .

هشام لاشين، جريدة القاهرة، ١٧ يونيه ٢٠٠٣

- كاميرا ماهر راضي تضافرت مع قطعات مونتاج أحمد متولي في تجسيد التعبير الدرامي في مشاهد كثيرة .

أحمد صالح، الأخبار، ٢ يوليو ٢٠٠٣

- ومن المشاهد الجميلة أيضاً مشهد أحمد آدم وصلاح عبد الله في مركبة في النيل فقد كان مكتوباً بامتياز وتم تصويره واضاءته من جانب مدير التصوير ماهر راضي بشكل جيد جداً

سعيد شعيب، جريدة العربي، ١٣ يوليو ٢٠٠٣

- والتصوير الداخلي الذي غلب على معظم أحداث الفيلم اضعف الصورة التي لم نشعر فيها بأي إبهار .

ماجد رشدي، مجلة صباح الخير، ١٥ يوليو ٢٠٠٣



- أبرزت صورة وإضاءة ماهر راضي تباين المشاهد من التهريج إلى الكلام الجاد .

محمد صلاح الدين، الجمهورية، ٢٤ يوليو ٢٠٠٣

- يمكنك أيضاً أن تلمح الجهد الكبير لمدير التصوير الكبير الدكتور ماهر راضي وقدرته على اضفاء الأضواء والظلال على المشاهد فتغلفها بروح من البهجة والمرح ولمساته على المشاهد الحزينة فتضفي عليها إحساساً بالشجن .

د. وليد سيف، جريدة الحرية الجديدة، سبتمبر ٢٠٠٣

- وفي فيلمه الجديد يتعاون منير راضي مع كاتب السيناريو هاني فوزي الذي يفضل بدوره الأفلام القليلة الجيدة والمؤثرة، ومع فريق فني متميز بإبداعه : مدير التصوير ماهر راضي ومصمم الديكور صلاح مرعي والمونتير أحمد متولي ...

سمير فريد، مجلة سينما، ديسمبر ٢٠٠٣

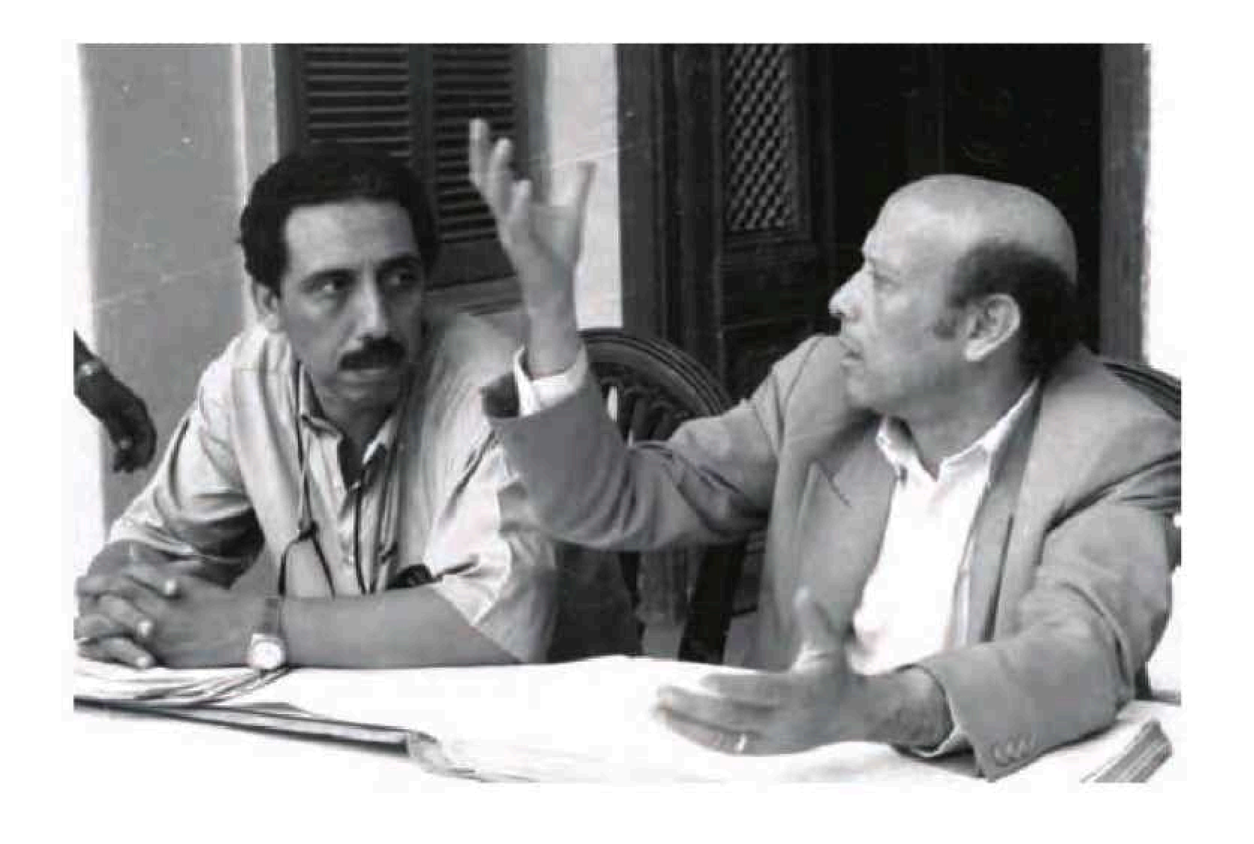
الملحق الرابع
السجلات الصورية

١ - بورترية الفنان



٢ - مع ال راضى فى السينما







٣ - جوائز و تكريمات









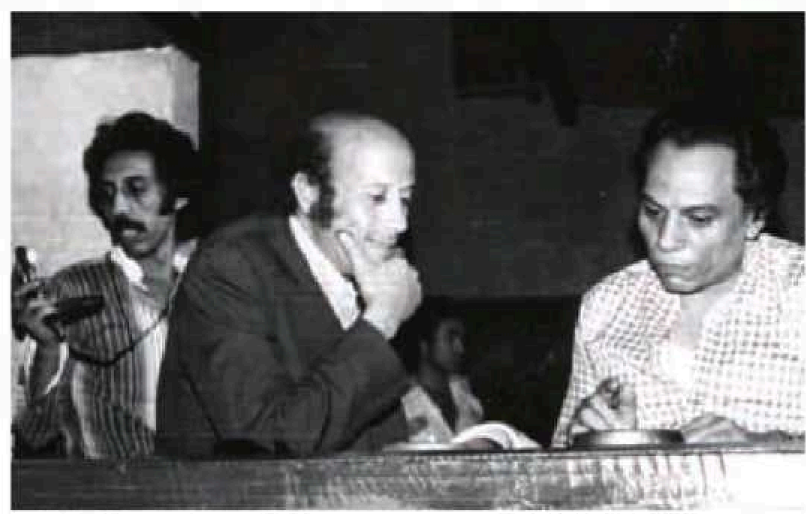




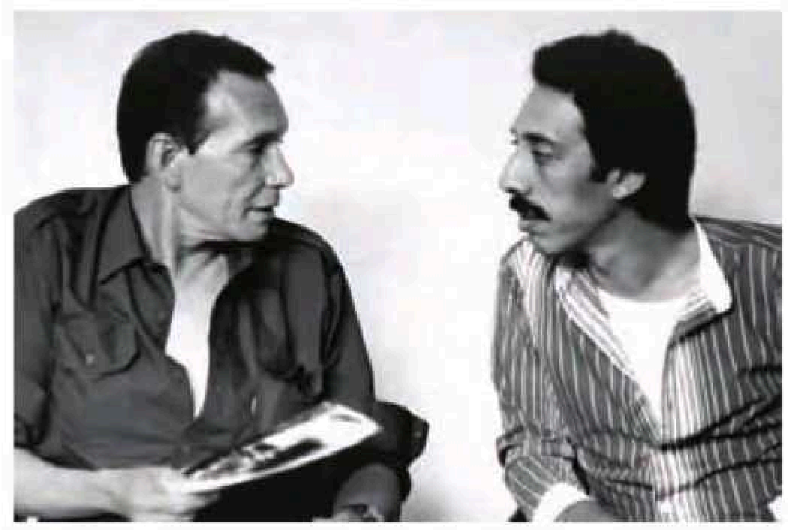


٤ - من مواقع العمل



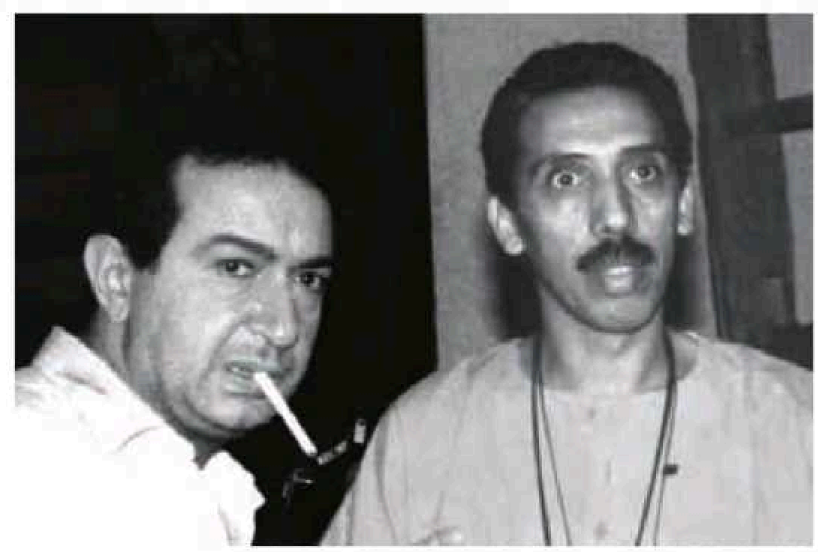








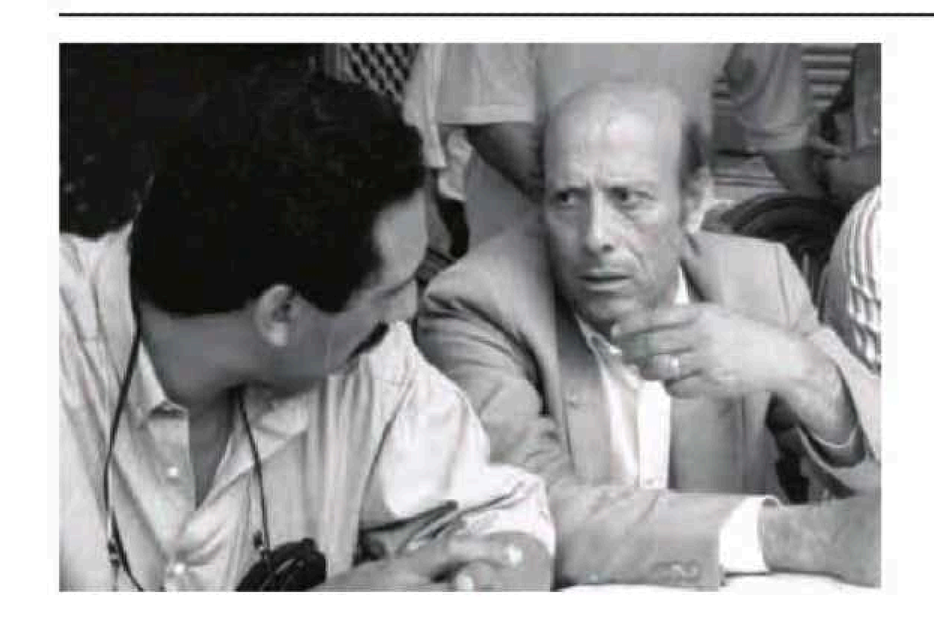




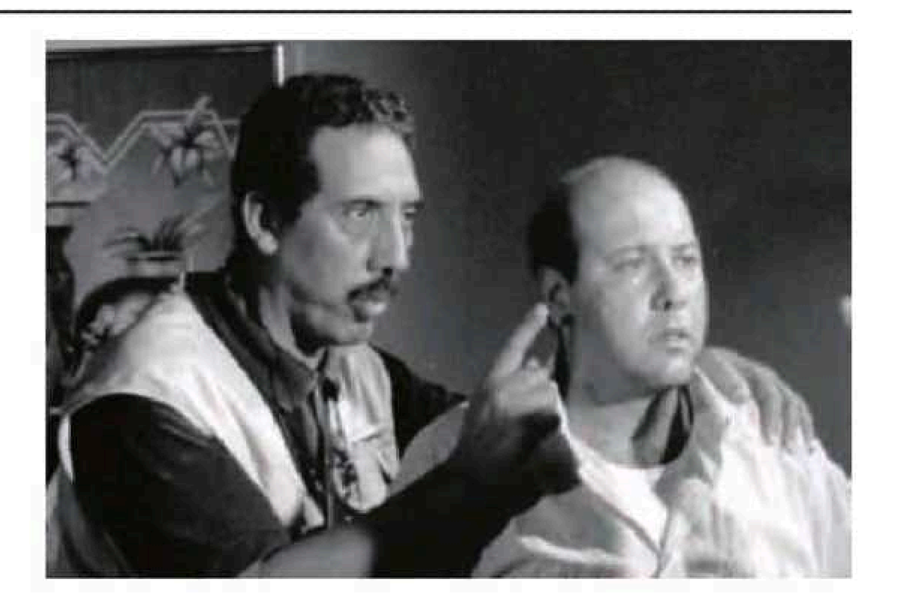






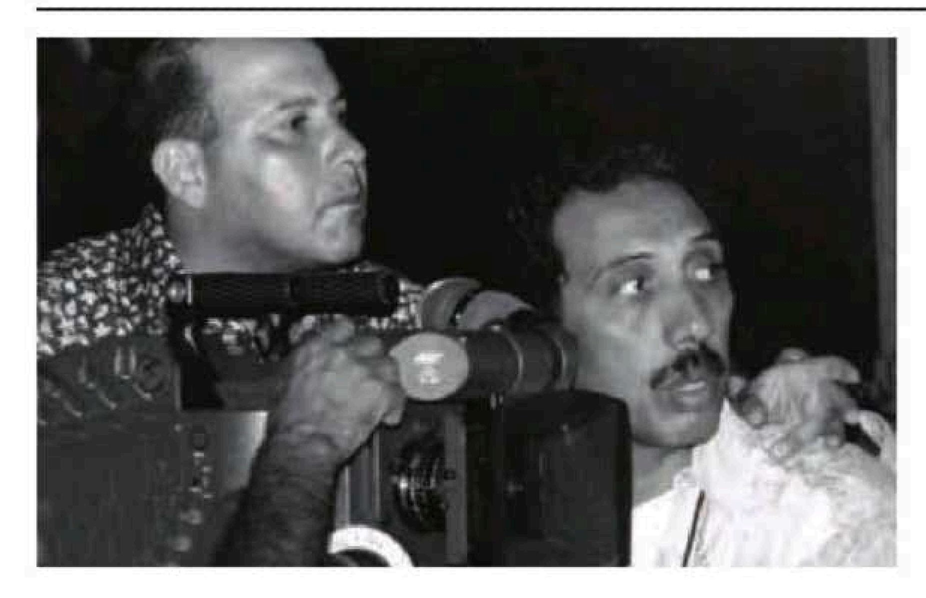


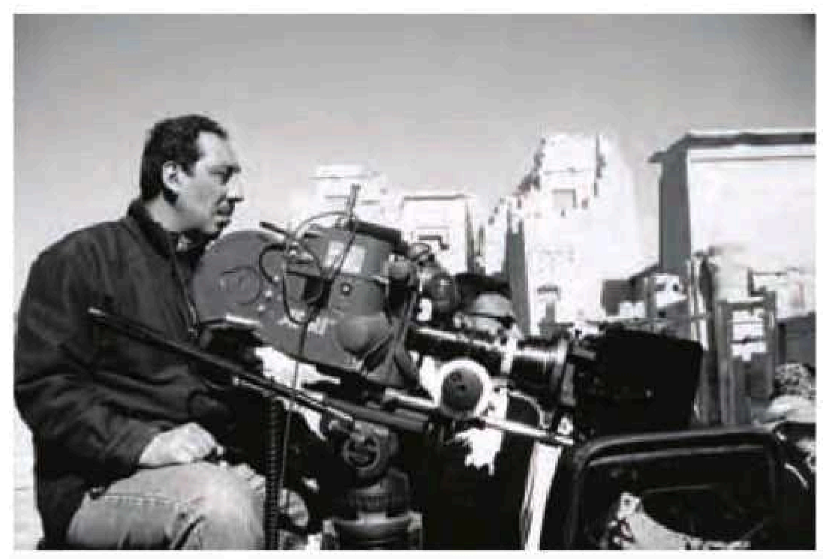


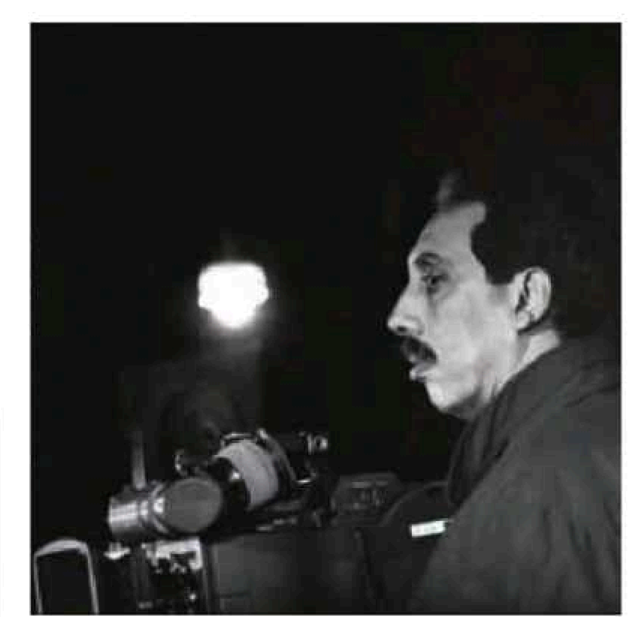


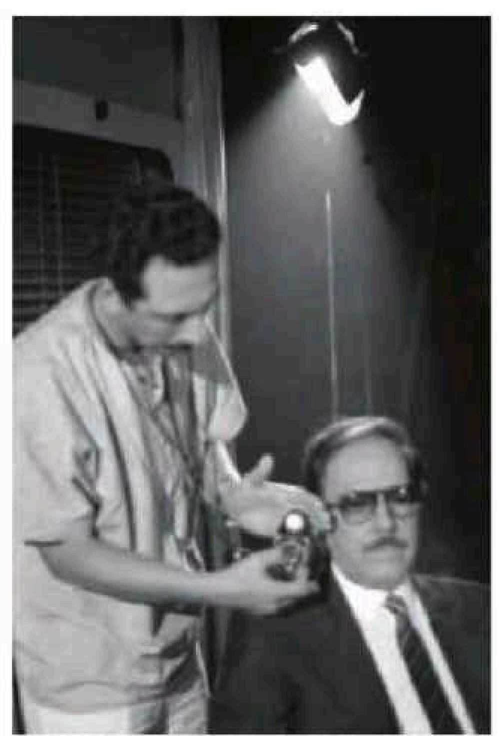




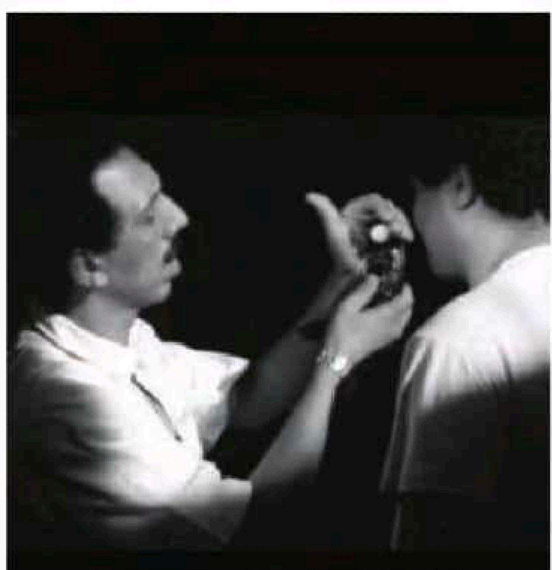














الجحيم





الجحيم





الجحيم





الهروب من الخانكة





الهروب من الخانكة





الهروب من الخانكة



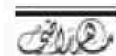


الهروب من الخانكة





الهروب من الخانكة





الهروب من الخانكة





الأنس و الجن



الأنس و الجن





الأنس و الجن



الأنس و الجن





الطوفان

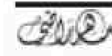


الطوفان





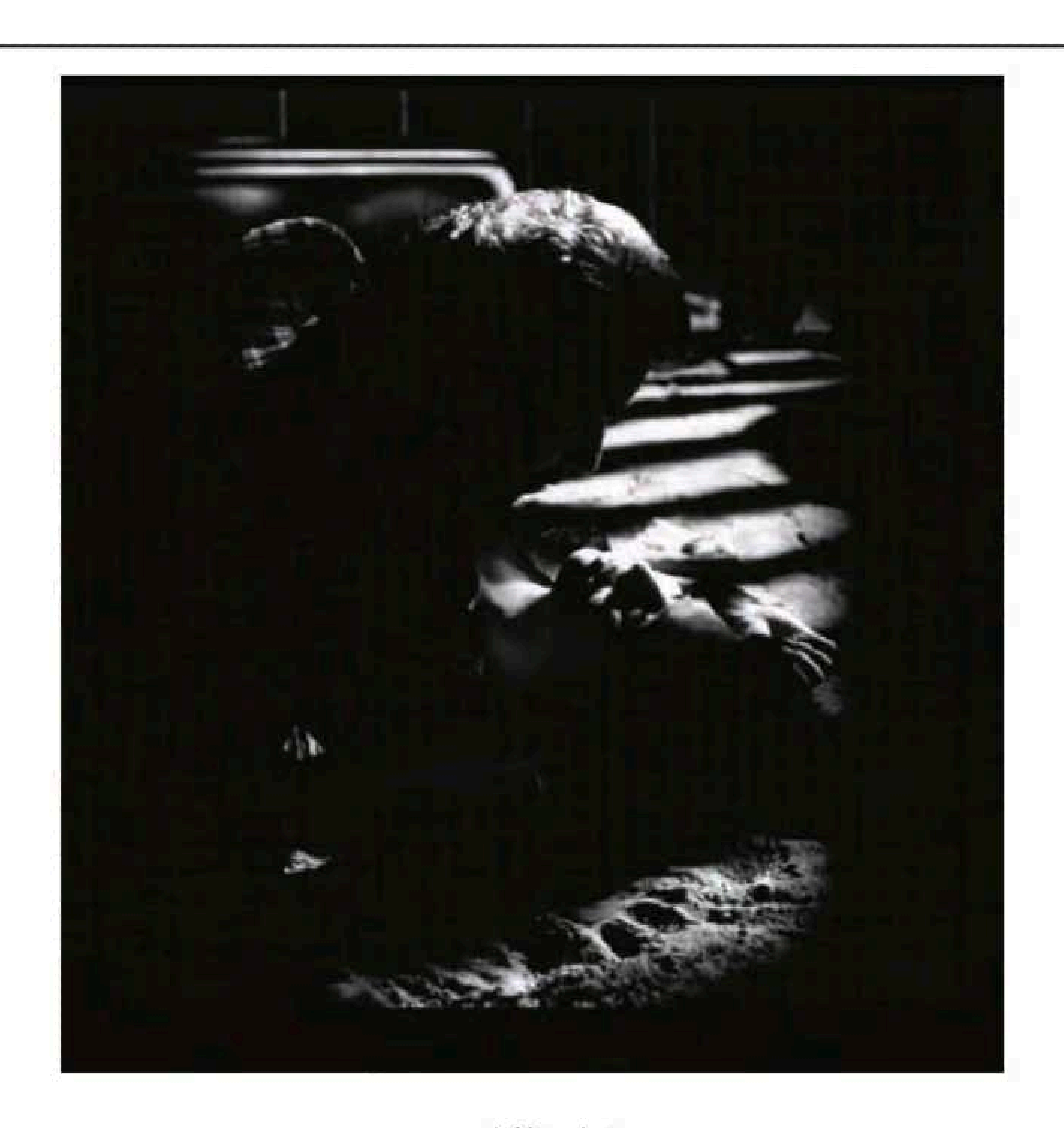
الطوفان





ايام الغضب





ايام الغضب





ايام الغضب



موعد مع الرئيس



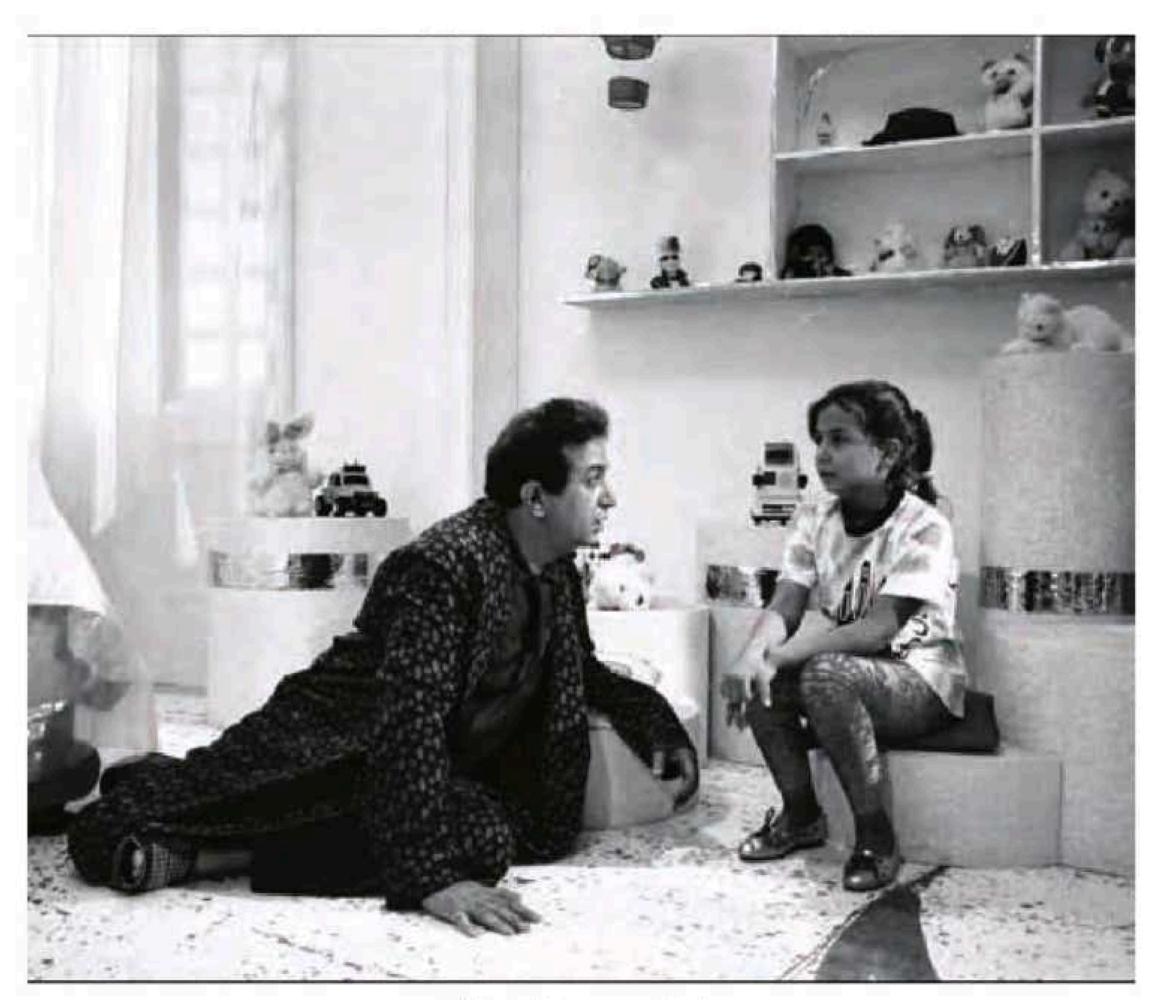


موعد مع الرئيس



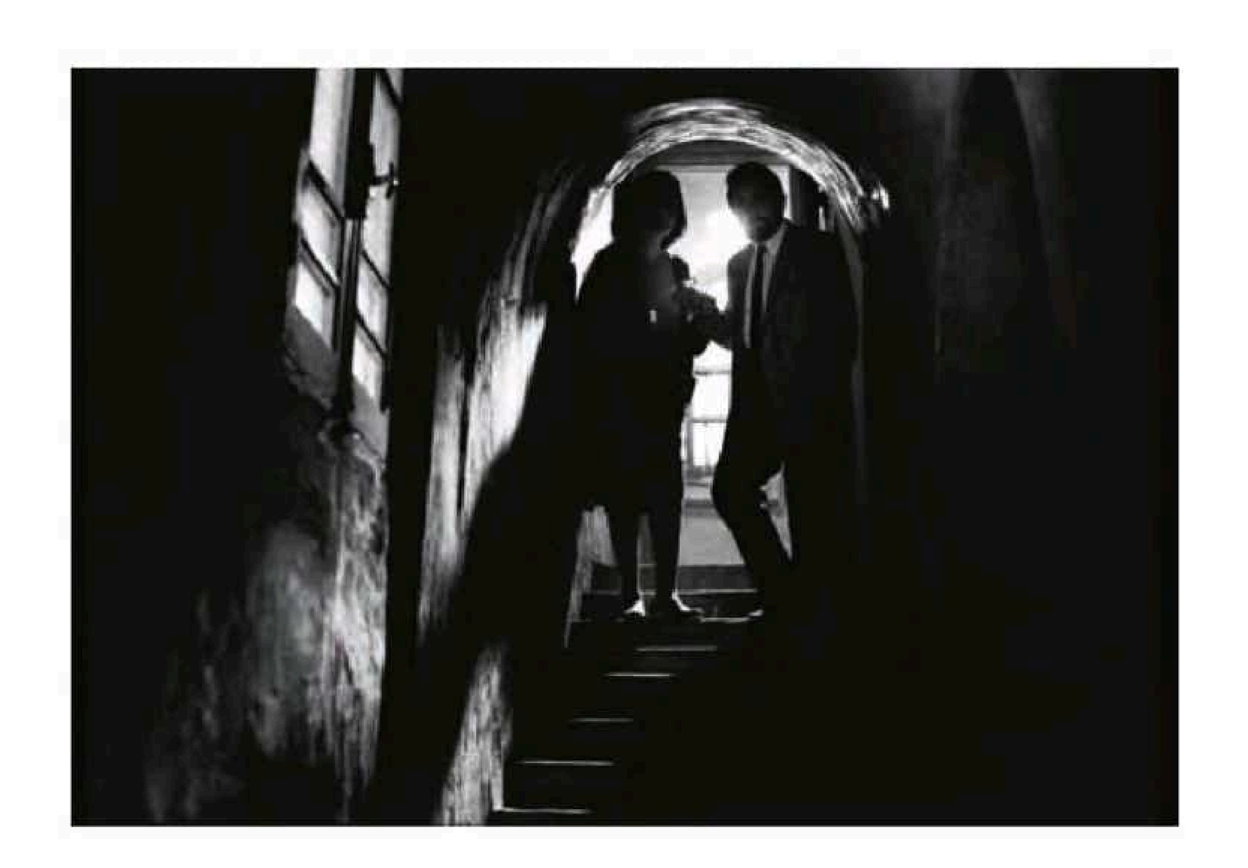


الرقص مع الشيطان



الرقص مع الشيطان





الرقص مع الشيطان



زيارة السيد الرئيس





دانتيلا

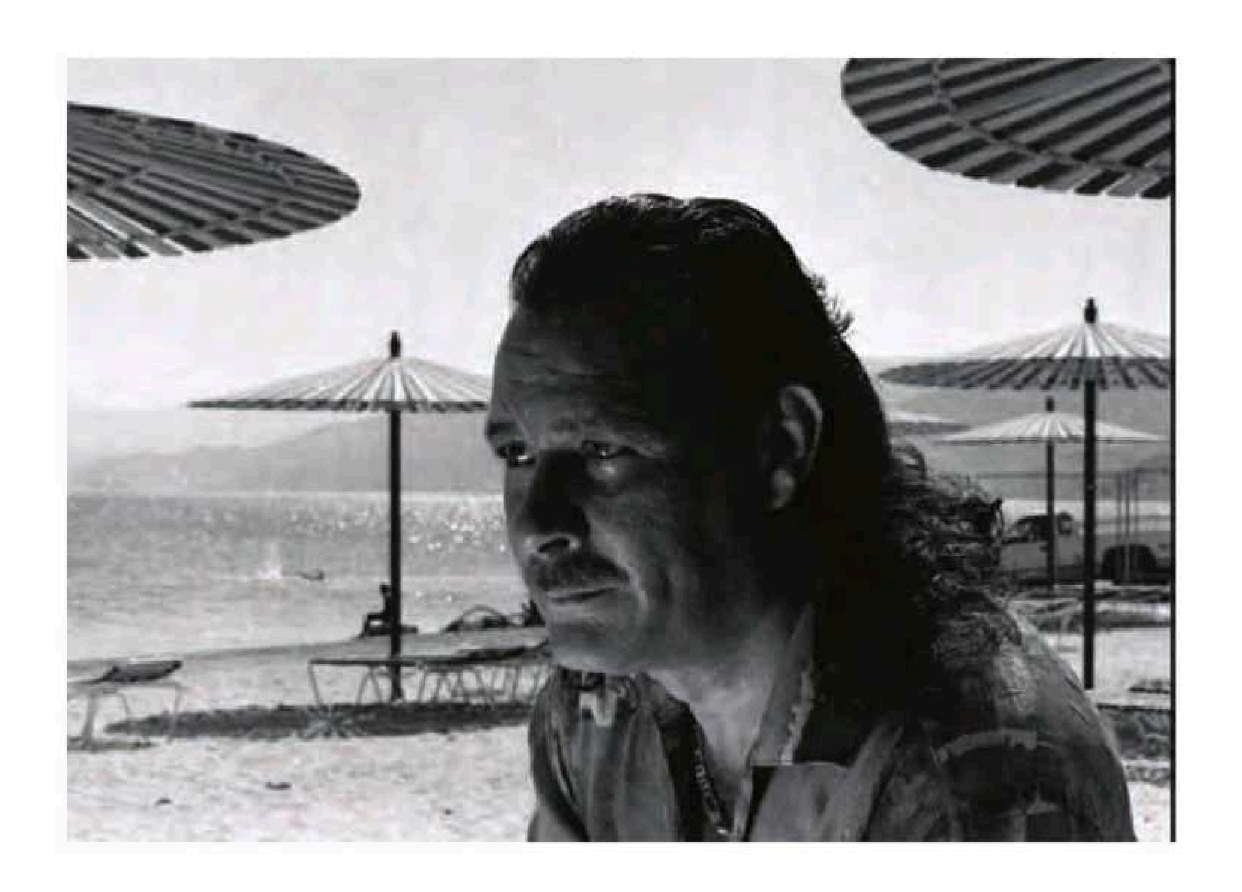


دانتيلا





دانتيلا



فتاة من تل ابيب





فتاة من تل ابيب



فتاة من تل ابيب





فتاة من تل ابيب



كلام الليل

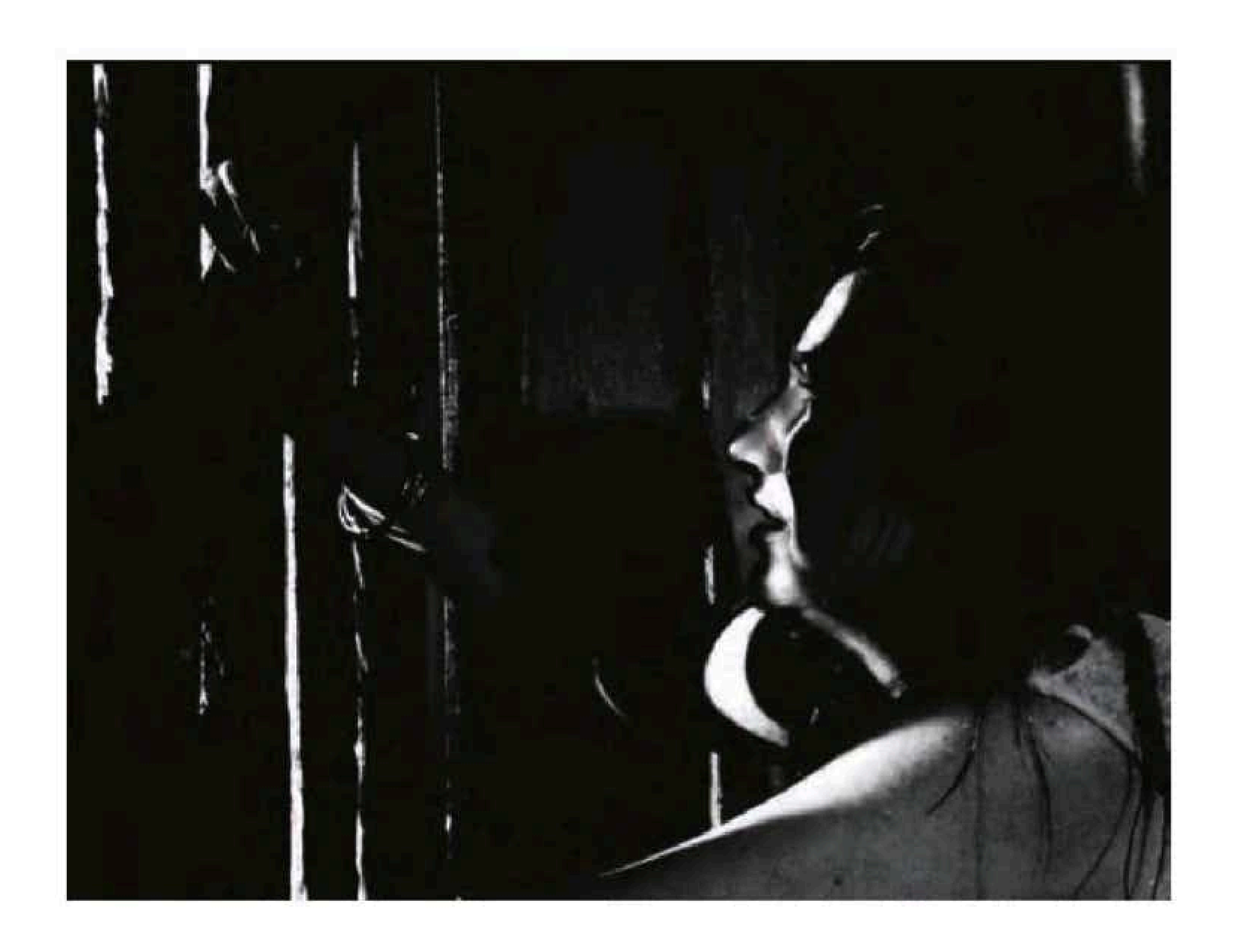




كلام الليل



كلام الليل

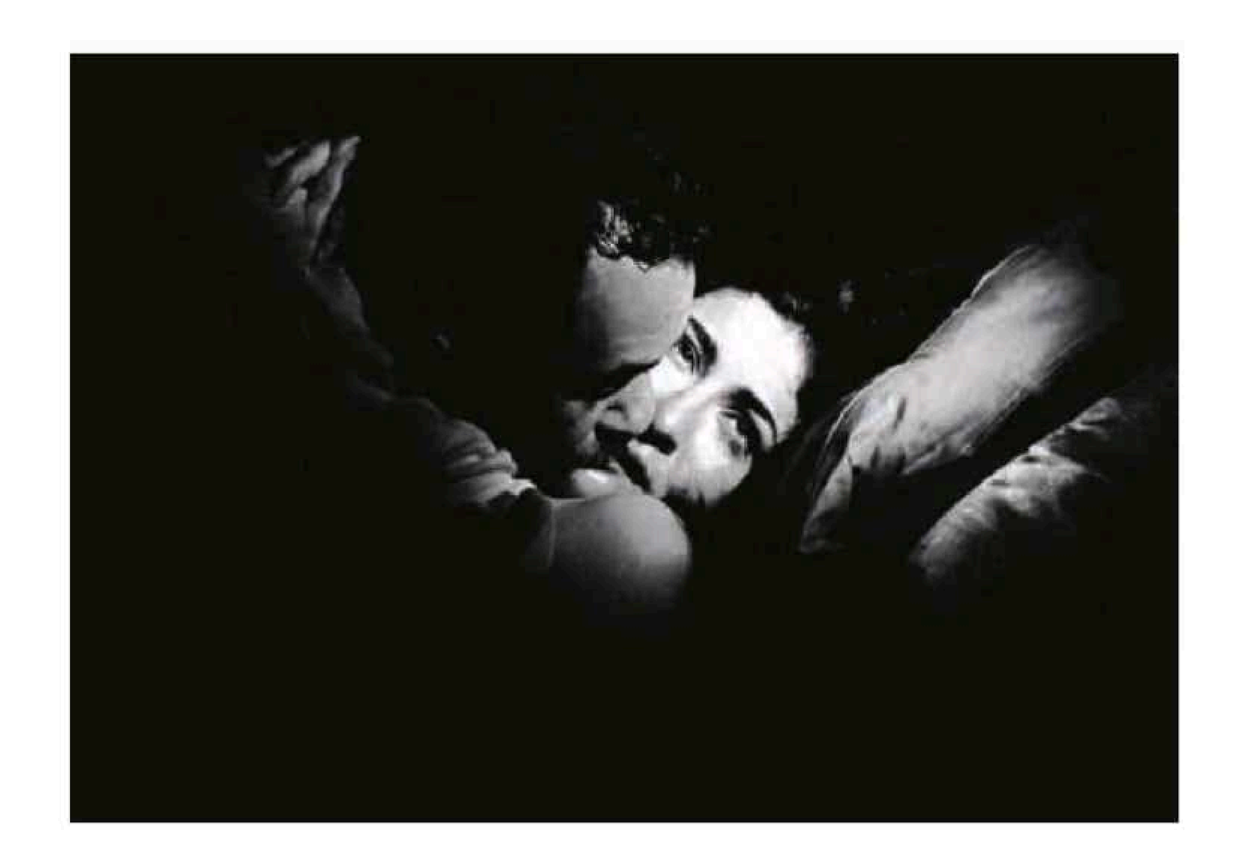


الشرف





الشرف



الشرف



الشرف





الشرف

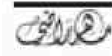


مذكرات مراهقة





مذكرات مراهقة





مذكرات مراهقة





العاشقان



العاشقان





المراجع

(أ) المراجع الرئيسية (المصادر)

أولاً : أعمال ماهر راضي السينمائية

انظر قائمة الأعمال التفصيلية في الملحق الثاني من الفصل التوثيقي بالكتاب .

ثانياً : المؤلفات

١- ماهر راضي. د. فن الضوء (القاهرة : جمعية معامل الالوان. ٢٠٠٤) .

٢- نفسه : فكر الضوء (دمشق: المؤسسة العامة للسينما / وزارة الثقافة. ٢٠٠٨) .

(ب) المراجع المكملة

اولاً : الكتب المؤلفة باللغة العربية

١-زكريا ابراهيم. د: مشكلة الفن (القاهرة : مكتبة مصر. ١٩٧٩)

٢-سمير فريد : الواقعية الجديدة في السينما المصرية (القاهرة : الهيئة العامة للكتاب. ١٩٩٢) .

٣-نفسه : أفلام في الظل (القاهرة : دار التحرير - كتاب الجمهورية. ٢٠٠٠) .

٤- محمود علي : محمد راضي - فارس من زمن الصمت (القاهرة : صندوق التنمية الثقافية.



٢٠٠٥).

٥- مدحت محفوظ : دليل الأفلام ١٩٨٧ (القاهرة : حقوق الطبع محفوظة للمؤلف، ١٩٨٧) ط١ .

٦- نفسه : دليل الأفلام (سينما، تلفزيون، فيديو، ساتلايت) (القاهرة : حقوق الطبع محفوظة للمؤلف، ١٩٩٨) الاصدار الثاني .

٧- ناجي فوزي، د.: سينما الشيطان (القاهرة : مكتبة الشروق الدولية، ٢٠١٠) .

٨- نهاد صليحة، د : المدارس المسرحية المعاصرة (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢) .

ثانياً : الكتب المترجمة إلى اللغة العربية

٩- ج . دادلي أندرو : نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة جرجس فؤاد الرشيدي (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧) .

١٠- جيروم ستولنتيز : النقد الفني، ترجمة : فؤاد زكريا، د .
(بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١)

١١- سيرجي م . ايزنشتاين : مذكرات مخرج سينمائي، ترجمة انور المشري (القاهرة المؤسسة المصرية للتاليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٣) .



١٢- هربرت ريد : الفن والمجتمع، ترجمة : فارس متري ضاهر (بيروت : دار القلم، ١٩٧٥) .

١٣- هنري آجيل : علم جمال السينما، ترجمة : ابراهيم العريس (بيروت : دار الطليعة، ١٩٨٠) .

ثالثاً : الكتب باللغات الأجنبية

١٤- Katz, Fphraim : The International Film Encyclopedia, London, macmillan, ١٩٨٤ .

١٥- Oxford student's Dictionary, Second Edition, Oxford University Press, ١٩٨٨ .

رابعاً : البحوث العلمية

١٦- ناجي (وديد) فوزي، د. : النقد المصري للعناصر المرئية في الفيلم السينمائي، رسالة دكتوراه، غير منشورة (القاهرة : أكاديمية الفنون، المعهد العالي للنقد الفني، ١٩٩٣) .

١٧- نبيل صادق، د. : كروتشة الفيلسوف والنقد الجمالي، بحث منشور، مجلة الفن المعاصر (القاهرة : أكاديمية الفنون، المجلد الثاني، العدد ٢، ١٩٨٠) .

خامساً : الدوريات

١- الصحف :

المساء - الأهالي - الجمهورية - الوفد - الأحرار - الأخبار - الأهرام - الأهرام المسائي - أخبار اليوم

- الميدان - الحياة اللندنية - الشرق الأوسط - وطني - أخبار الاسبوع الدولية - القاهرة - الحياة الدولية - العربي - الحرية الجديدة .

٢- المجلات :

صباح الخير - آخر ساعة - الهلال - فن (بيروت) - روز اليوسف- كلام الناس - نصف الدنيا - أخبار النجوم- اكتوبر - الفن السابع - المصور - الإذاعة والتلفزيون - الكواكب - السينما والناس - الكويت - الفنون - الثقافة الجديدة - شاشتي - المرأة اليوم - السينما الجديدة - سينما

٣- النشرات :

نشرة نادي السينما بالقاهرة - نشرة دليل الفنون

٤- ملفات المركز الكاثوليكي المصري للسينما :

ملفات الأفلام : أيام الغضب - موعد مع الرئيس - الرقص مع الشيطان - دانتيلا - فتاة من إسرئيل .

التعريف بالمؤلف

الدكتور ناجي وديد فوزي (ناجي فوزي)

• مولود في ١٩٤٨/٦/٢٨ الزقازيق - الشرقية - مصر

• أستاذ النقد السينمائي بأكاديمية الفنون (المعهد العالي للنقد الفني) .

• تولى مسئولية الاشراف على تأسيس أول مركز لأبحاث السينما في مصر بأكاديمية الفنون اعتباراً من أول فبراير ٢٠٠٥ .

• لواء سابق بالشرطة المصرية .

• حصل على ليسانس القانون من كلية الحقوق بجامعة عين شمس مايو ١٩٧٢ بتقدير عام جيد جداً .

• تخرج في كلية الشرطة في أول أغسطس ١٩٧٢ .

• حصل على بكالوريوس المعهد العالي للسينما / قسم التصوير في يونيه ١٩٨٠ أكاديمية الفنون بتقدير عام جيد .

• حصل على دبلوم النقد الفني من المعهد العالي للنقد الفني في اكتوبر ١٩٨٧ بتقدير عام

جيد جداً .

• حصل على درجة الماجستير في فلسفة الفنون من المعهد العالي للنقد الفني / تخصص سينما في يناير ١٩٩٠، مع التوصية بطبع الرسالة لأهميتها .

• حصل على الدكتوراه في فلسفة الفنون من المعهد العالي للنقد الفني / تخصص سينما في ابريل ١٩٩٣ مع مرتبة الشرف الأولى، مع التوصية بطبع الرسالة .

• تعدت أبحاثه السينمائية، وخاصة في مجال المرئيات السينمائية، المائتي بحث، تم تقديم عدد منها في المؤتمرات المحلية والدولية .

• مستشار التحرير بمجلة « السينما الجديدة » (جمعية نقاد السينما المصريين) .

• شارك في عدد من معارض التصوير الضوئي وأقام عدداً من هذه المعارض (١٩٧٧- ١٩٨٥) .

• أخرج الفيلم السينمائي القصير « المداخن البشرية » (١٠ ق)، عن سيناريو من تأليفه ١٩٨٣، عن أضرار التدخين على غير المدخنين (أثر التدخين السلبي في البيئة) ويعد أول وثيقة سينمائية في مصر تلبي النداء العالمي لمكافحة تلوث البيئة

• كتب قصة وسيناريو وحوار الفيلم السينمائي الطويل « القرداتي » من إخراج نيازي مصطفى ١٩٨٧ .

• أخرج الفيلم التليفزيوني القصير « من الألف إلى الياء » (٢٥ ق) عن سيناريو من تأليفه عن

الحياة النظامية في الجندية. وحصل على المركز الأول في المسابقة السنوية لوزارة الدفاع سنة ١٩٨٩ للإدارة العامة لمراكز التدريب المهني بالقوات المسلحة .

• يدير ندوة السينما المصرية وحقوق الانسان بجمعية حقوق الإنسان لمساعدة السجناء (بفندق بيراميزا بالدقي - القاهرة) اعتباراً من شهر مايو سنة ٢٠٠٢ حتى الآن .

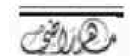
• يكتب الدراسات النقدية في السينما في عدد من الدوريات المصرية وغير المصرية. ومنها : جريدة القاهرة - جريدة وطني- مجلة الفنون - جريدة الفنون (الكويت). مجلة أحوال مصرية - مجلة السينما الجديدة - جريدة البديل.

• يشارك في أنشطة المجتمع المدني والأنشطة الحقوقية على نحو خاص. وخاصة مع كلٍ من : جمعية حقوق الانسان لمساعدة السجناء. مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان. المنظمة المصرية لحقوق الإنسان. جمعية التنوير المصرية. جماعة العلمانيين الأقباط .

• عضو في عدد من الجمعيات الثقافية والفنية والسينمائية منها : جمعية نقاد السينما المصريين. جميعة كتاب ونقاد السينما المصرية. جمعية المحافظة على التراث المصري .

تم نشر الكتب الآتية من مؤلفاته :

١- نشرات السينما في مصر ١٩٩٦ .



٢- الشرطة في عيون السينما المصرية ١٩٩٧ .

٣- على الزرقاني - إبحار في أوراق المرح ١٩٩٩ .

٤- المركز الكاثوليكي المصري للسينما وخمسون عاماً من الثقافة السينمائية ٢٠٠٠.

٥- كمال عطية - التعدد الابداعي وعشق السينما ٢٠٠٠ .

٦- سينما حسام علي - نبض الوطن ونبض المواطن ٢٠٠١ .

٧- رمسيس مرزوق - ساحر الضوء ٢٠٠٢ .

٨- قراءات خاصة في مرئيات السينما المصرية ٢٠٠٢ .

٩- آفاق الفن السينمائي ٢٠٠٣ .

١٠- الحارس (رواية أدبية) ٢٠٠٥ .

١١- الطفولة في السينما المصرية ٢٠٠٩ .

١٢- سينما الشيطان ٢٠١٠ .

له تحت الطبع والنشر خمسة وعشرون كتاباً منها :-

- قراءة جديدة في أفلام قديمة .

٢- قضايا معرفية .

٣- فلسفة المنظر الكبير في السينما المصرية .

٤- زملاء الشر على الشاشة المصرية .

٥- البحوث العلمية في الفنون السينمائية في مصر - المشكلات والحلول .

٦- عز الدين ذو الفقار والعزف على قيثارة الرومانسية .

٧- حكايات وراء الأفلام .

٨- مفردات مرئية على الشاشة المصرية (أربعة أجزاء) .

٩- المرئيات السينمائية - رؤية نقدية من مصر .

١٠- بحثاً عن القيم الانسانية في الأفلام المصرية .

١١- أشهر القضايا على الشاشة المصرية (اربعة أجزاء) .

١٢- فلسفة المصور السينمائي المصري (جزءان) .

١٣- الكاميرا السينمائية خارج القاهرة .

١٤- سينما حقوق الإنسان في مصر (خمسة أجزاء) .

١٥- الإسكندرية في عيون السينما المصرية .

١٦- إبداعات الضوء في السينما المصرية .

١٧- سينما يوسف شاهين - الدروس الستة .

١٨- مأزق النشر السينمائي في مصر .

له عدد من المشروعات الأدبية والسينمائية من بينها :

١- الفيلم الروائي « ابناء الملكوت « .

٢- الفيلم الروائي « الرجل من طرسوس «

٣- الرواية الادبية « نادي الصول فتيحة « .

٤- الفيلم الروائي « حكاية القرد الذي قال لا «.

٥- الفيلم الروائي « صيد القطط «.

٦- الفيلم الروائي « كوكب البرية « .

٧- الفيلم التجريبي « حلم ظهيرة صيف « .